سهيل بديع بشروئي

وليم بتلر ييتس

بدأت الأوساط الأدبية في انجلترا منذ أعوام قلائل تولي اهتماما بالغا بأعمال الشاعر الأنجلو ايرلندي وليم بتلر ييتس. وبدأ النقاد الذين ولوا وجوههم شطر إليوت وأودن ولورانس فترة طويلة من الزمن يجدون في ييتس وشخصيته الفذة لونا فنيا يختلف كل الاختلاف عن معاصريه من الشعراء الذين كتبوا بالانجليزية. وبدأت جملة إليوت الخالدة التي وصفت ييتس بأنه «أعظم شاعر في عصرنا» تظهر في أكثر من كتاب وتتخذ طابعا جديدا اختلف عن الموقف السابق لمدارس النقد العديدة إزاءه في الماضي غير البعيد.

وليس القصد هنا تقديم دراسة مستفيضة عن انتاج ييتس المستفيض، بل هدفنا أن نعرض لأهم مؤلفاته الشعرية فقط. فالحديث عن ييتس ليس من الأمور السهلة نظرا لتعدد نواحي فنه وزخرة الحياة عنده وعمق فلسفته وسعة الأفق الذي يسبح فيه خياله. فعلينا إذا أن نقنع بلمحات خاطفة من أدبه الرفيع وفلسفته العميقة، دون أن نتطرق إلى الحديث عن مسرحياته الشعرية الرائعة التي تبلغ ما لا يقل عن ثلاثين مسرحية، أو إلى نثره الرفيع البديع، مكتفين بالتعرض إلى شعر ييتس المتنوع الطعم واللون والمتميز بالعمق والدقة على نحو فريد بين شعر عصره.

يبدو لنا أن مكانة ييتس الحقيقية وأثره الفني والأدبي على تطور الشعر الانجليزي الحديث من المسائل التي لم تتضح بعد، ولن نعجب إن طلعت علينا السنوات القادمة

بأبحاث عديدة ودراسات مستفيضة تبين أثر ييتس الهائل على الشعر الانجليزي الحديث. وليس هدفنا هنا كما بيّنا من قبل أن نتحدث عن مكانة ييتس وأثره على هذا الشعر، ولكننا في عرضنا السريع لأعماله لا بد وأن نلمس بعض مناحي فن الشعراء الانجليز الذين عاصروه. وما دمنا قد أشرنا إلى مكانة ييتس وأثره في تطور الشعر الانجليزي الحديث لا يضيرنا من أن نشبه تطوره كشاعر وأديب بتطور ذلك الشعر بصورة عامة شاملة. فالواقع أن أعمال ييتس تعكس لنا صورة رائعة لتطور الشعر الانجليزي الحديث من حنين الرومانتيكية إلى ثورة التحرر الفني التي ميزت السنوات التي سبقت عام ١٩١٤، ومن مولد المذهب الواقعي في الشعر الحديث إلى مرحلة الاهتمام بالتعبير تعبيرا موضوعيا وتصوير عالم الواقع كما هو. وكان لا بد لييتس أن يتأثر بمعاصريه من شعراء الانجليز، إلا أن عبقريته الفذة تظهر جلية في الموقف الذي اتخذه من هؤلاء. فقد أدرك بحصافته وحسه مواطن الضعف الفني عندهم، ومن ثم جاهد في أن يطهّر شعره من مواطن الضعف تلك ومن كل ما ينتقص من فنه. وقصة تطور الشعر الانجليزي الحديث قصة معروفة لا داعي للافاضة في سردها. ففي أواخر العقد الأول من هذا القرن، بدأ عدد من الشعراء، وعلى رأسهم إزرا باوند، يحسون بضرورة تجديد أسلوب الشعر، وسعوا إلى استبدال التعابير الشعرية البالية البعيدة كل البعد عن حقائق الحياة المعاصرة ومطالبها بتعابير جديدة. ولم يشذ عن هؤلاء ت. س. إليوت الذي تأثر هو وييتس تأثرا بالغا بآراء باوند ومحاولاته الفنية، وسرعان ما تبع هذا الاحساس العميق بضرورة تجديد أسلوب الشعر ووسائل التعبير الفني ظهور ذلك الأسلوب الجديد الذي أطلق عليه رواد الشعر والأدب آنذاك «أسلوب التخاطب العام» أو «لغة الكلام العادية» وهو الأسلوب الذي ميز شعر ساسون وروزنبرج في لهجته الحانقة الغاضبة وشعر ويلفرد أوين في حسرته الفاجعة. ووصلت خيبة الأمل التي أحس بها عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى الذروة في قصيدة إليوت الخالدة «الأرض الخراب»، وفي الاتجاه الذي تمثل في ما كتبه د. ه. لورانس من إعادة تأكيد القيم الفطرية المتصلة بالجنس والدين، ثم في الاتجاه الذي تمثل في شعر إديث سيتويل من التجاه إلى التنميق المفرط وخلق عالم من الجمال قائم بذاته. ولكن العقد الثالث من القرن العشرين رأى إتجاها ايجابيا. فمن جهة أكد إليوت إيمانه بالمسيحية وشاركه في ذلك عدد من معتنقي مذهبه، بينما خرج

علينا ييتس بمذهبه الخاص الذي كان مزيجا من المسيحية المتحررة ومن فلسفة الصوفية وفلسفة جورج مور. ومن جهة أخرى بدأ الدافع السياسي الاجتماعي، الذي ظهر نتيجة لأبحاث فرويد وفلسفة كارل ماركس، في تحريك هدد كبير من الاتجاهات. فقد مجد كل من فرويد وماركس مبدأ الأخوة الانسانية وفكرة خلق مجتمع لا تفرق أجزاءه التعصبات الطبقية، وعبر كل منهما عن هذه الأفكار بصور اتصلت اتصالا وثيقا بعالم المدن وعالم الآلة المعاصر، واستعمل كل منهما أسلوبا كان نتيجة الظروف الخاصة التي صاحبت ميلاد ذلك العالم الجديد، وكرر الاثنان الوعيد والانذار وتنبآ بما ينتظر العالم من كوارث فظيعة إن فشل أهل الأرض في تحقيق مبدأ الأخوة الانسانية وخلق ذلك المجتمع العادل الخالي من التعصبات الطبقية.

وقد يجد الباحث المدقق مجالا للمقارنة بين تطور هذا الشعر الذي لخصنا قصته وبين تطور فن شاعرنا رغم ما ينطوي عليه تطور هذا الأخير من تباين واختلاف. فقد كان نتاج ييتس الأدبي في بادىء الأمر يعتمد على طبع شعري حالم وعلى انغماس في عالم الرؤيا والخيال البعيد عن عالم الواقع. ففي باكورة أعماله الشعرية عبر عن حنين شديد إلى ماضي ايرلندا، وإلى عصر البطولة من تاريخها الطويل، وإلى تخليد ذكرى أبطال ذلك التاريخ واعادتهم إلى الحياة في شعره. وقد سجل هذا الاتجاه عند ييتس المرحلة الأولى من مراحل تطوره، هذه المرحلة التي تمثلت في دواوينه الشعرية «تقاطع الطريق» (١٨٨٧) و «الوردة» (١٨٩٣) و «الريح بين القصبات» (١٨٨٩) و «رحلات اوشين» (١٨٩٩). ولعل أشهر قصائد ييتس في هذه المرحلة قصيدة «جزيرة إينسفري» من ديوان «الوردة» التي نلاحظ فيها هذا الاتجاه الحالم والحنين الرومانتيكي الشديد نحو ذلك العالم المادىء، كما نلاحظ أيضا كيف يحاول الشاعر الهروب من عالم الواقع:

سأنهض وأذهب الآن، وأذهب إلى إينسفري
وهناك أبني كوخا صغيرا من الطين والأغصان:
وسيكون عندي هناك تسعة صفوف من الفاصوليا وخلية للنحل صانع العسل
وأعيش وحيدا في وسط تلك الأشجار التي يملأها أزيز النحل.
وسأنعم بالهدوء هناك، لأن الهدوء يتقاطر ببطء
يتقاط من وشاح الصباح إلى حيث يغرد الجُدْجُد:

يتلعلع منتصف الليل هناك أما منتصف النهار ففي لونه الأرجواني يتوهج
والمساء تملؤه أجنحة الأطيش.
سأنهض وأذهب الآن، لأنه طوال الليل والنهار
يترامى إلى سمعي الصوت الخافت لمياه البحيرة وهي تغسل الشاطىء:
فعندما أقف في منتصف الطريق أو على الأرصفة الرمادية
أسمع ذلك الصوت في أعماق القلب.

وقد أثارت هذه القصيدة سخط الشاعر فيما بعد، وكاد أن يحذفها من دواوينه الجامعة نظرا لشيوعها ولمحاولة صغار الشعراء من معاصريه تقليد أسلوبه فيها والنسج على منوالها. وقد شرح موقفه منها شرحا أخاذا في سيرته الذاتية بعنوان «سيره»، وفسر ما جعله يمج هذا النوع من القصائد فيما بعد. أما القصيدة الثانية التي تشارك «جزيرة إينسفري» في شهرتها، فهي تلك التي ترجمها عن رونسار الشاعر الفرنسي المشهور والتي مطلعها «عندما تصيبك الشيخوخة وتشيبين».

وقد اتجه ييتس وزملاؤه من أعضاء «نادي النظّامين» في ذلك الحين إلى والتر بيتر وإلى زعماء الرمزية من الشعراء الفرنسيين، وكان لأصدقائه أمثال آرثر سيمونز أثر كبير على الاتجاه الرمزي عنده، فقد شحذوا خياله بما قصوه عليه عن حركة الرمزية في الشعر الفرنسي آنذاك. وبالرغم من زياراته لباريس والتقائه بزعماء تلك المدرسة، بقي مصدر معلوماته الوحيد عن هؤلاء أصدقاؤه من «نادي النظّامين» نظرا لعدم اتقانه الفرنسية. وفي «نادي النظّامين» التقى ييتس بليونيل جونسون ودوسون، وهما الشاعران اللذان خلدهما في سيرته الذاتية وفي شعره وقصائده. فقد عاونه هذان وزملاؤه من أعضاء النادي في معرفة التيارات الأوروبية المختلفة، وساعدوه على الاتجاه نحو نظرية جديدة في الشعر. ويظهر الأثر الفرنسي في شعر ييتس جليا ما بين ١٨٩٠ و١٩٠٠، حين أعلن عن إيمانه بملارميه ومذهبه الأدبي، وصرح في إحدى قصائده أن في «الكلمات وحدها هي الخير الأكيد». أما أثر بيتر فيظهر جليا في اتفاقه مع هذا في أن «الفن ما هو إلا عالم الأحلام».

وقد أثر طبعه الحالم آنذاك في قصائد الغزل التي كتبها وعبر فيها عن حبه لمود جون، الفتاة التي أحبت خياله فوصف جمالها بأنه جمال الملكات ورمز لها برموز مختلفة. وقد اتسمت

تلك القصائد بلون خيالي بعيد ومثلت لنا أشباحا جميلة تركت الجسد وطافت في عالم حالم أثيري. وقد عبر عن عاطفته الجياشة وعشقه العارم لمود جون بشكل لا يترك إلا أصداء أثيرية خافتة، ترجمها ييتس إلى ميثولوجيا خاصة ورموز بعيدة العمق صعبة الفهم عويصة التحليل. فهو يتخذ من الوردة رمزا لمعشوقته ويربط بينها وبين هيلانة طروادة، ثم يذهب إلى تصوير الطبيعة الساحرة لوطنه ايرلندا ويدخل عناصر الطبيعة إلى رمزيته هذه لتعاونه على نقل شعوره الذي يتلخص في حنينه الشديد إلى معشوقته وإلى فشله الذريع في الوصول إلى قلبها. ولكنه في كل هذا لا ينجح إلا في خلق أثر فني غامض يوحي الينا بأنه لا يزال يكتب بأسلوب كتّاب السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر وبأنه شاعر رومانسي متخلف في حساب الزمان. غير أنه استطاع أن يخلق أسلوبا خاصا أتاح له أن ينظم القصيدة الكاملة في جملة واحدة. ولعل أبرز مثل لهذا الأسلوب وللاتجاه الرمزي الذي أشرنا اليه هي قصيدته «يلوم الكروان» من ديوان «الريح بين القصبات»:

كف أيها الكروان عن نواحك في الهواء،
أو للمياه فقط في الغرب،
لأن نواحك يعيد إلى ذاكرتي
عيونا أذبلها الهوى وشعرا كثيفا طريلا
هز على صدري:
إن في نواح الريح ما يكفي من شر.

وبالرغم عن أن ديوانه «الريح بين القصبات» بشر بتفتح عبقرية شعرية جديدة وسجل كسبا شعريا رائعا لييتس بالقياس إلى شعر معاصريه من الانجليز، فان مرحلة الانتقال عنده بدأت في ديوانه «في الغابات السبع» (١٩٠٣)، وبلغت ذروتها في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» (١٩١٠)، وأعطت ثمارها اليانعة حينما عاد فأكد نضوجه الشعري وعبقريته الفذة في ديوانه الذي نشره عام ١٩١٤ بعنوان «المسؤوليات».

ولم تكن قصائد ييتس التي ضمنها ديوانه «في الغابات السبع» خالية من مواطن الضعف التي تأثر بها شعره في دواوينه السابقة ولكنها كانت المقدمة لما استطاع أن يبدعه فيما بعد. ولعل أبرز قصائد هذا الديوان التي تسجل تطورا في شعر ييتس هي قصيدة «لعنة آدم»:

جلسنا سويا في نهاية فصل من فصول الصيف،
أنا وأنت وتلك المرأة الجميلة الوديعة صديقتك الحميمة
وتحدثنا عن الشعر.
تحدثت أنا فقلت: «قد يستغرق كتابة بيت واحد من الشعر ساعات عديدة
ولكنه إن لم يبد وكأنه نتيجة لحظة قصيرة من التفكير
ذهب جهدنا في عقد وفك كل غرزة من الغرز سدى.
وقد يكون من الأفضل الركوع على عظامك النخاعية
ودعك أرض المطبخ أو تكسير الحجارة
في كافة الظروف الجوية كفقير عجوز
لأن النطق بالألحان العذبة ووصلها بعضها ببعض
يتطلب جهدا أعظم من كل هذا، ومع ذلك
يعتبر الواحد منا كسولا من قبل تلك الفئة الكثيرة الضوضاء
من أصحاب البنوك ومعلمي المدارس ورجال الدين،
الذين يدعوهم الشهداء باسم العالم.»

وعندئذ
أجابت تلك المرأة الجميلة الوديعة التي من أجلها
سيجد أكثر من واحد أسى القلب
عندما يكتشف أن صوتها خافت وعذب
بقولها: «يكفي أن تولد الواحدة منا امرأة لتعرف —
رغم أنهم لا يتحدثون عن مثل هذا في المدرسة —
أنه علينا بالكدح لنكون جميلات».
قلت: «يقينا انه لا يوجد شيء جميل
منذ أن ارتكب آدم خطيئته إلا ويتطلب للوصول إليه كدحا عظيما.
لقد كان هناك عشاق رأوا أن الحب يجب أن يكون
ممزوجا بالتأدب الرفيع لدرجة عظيمة

حتى إنهم كانوا يتنهدون وبنظرات عالمة يقتبسون أقوال
من سبقهم في الكتب الجميلة القديمة:
ولكن كل هذا أصبح الآن أيضا تجارة كاسدة».

جلسنا وقد خيّم علينا الصمت عندما ذكرت كلمة الحب:
ورأينا نور النهار في جذوته الأخيرة يتلاشى
ورأينا في اهتزاز لون السماء الأزرق الضارب للخضرة
قمرا قد بلى وكأنه صدفة
غسلتها مياه الزمن في ارتفاعها وانخفاضها
عند النجوم وتكسرها عبر الأيام والأعوام.

كان عندي خاطر واحد لأذنيك وحدك دون غيرك:
وهو أنك كنت جميلة وأنني كدحت
لكي أحبك بذلك الأسلوب القديم السامي من أساليب العشق
وأن كل شيء بدا سعيدا، ولكننا أصبحنا
كليلي القلب كذلك القمر الأجوف.

ونجد في هذه الأبيات، مثلا، اتجاها جديا نحو «الواقعية» ونحو «أسلوب التخاطب العادي»، تلك الواقعية وذلك الأسلوب اللذان ميزا شعر ييتس فيما بعد بالاضافة إلى ما تضمنته هذه القصيدة من وصف دقيق للجهد الفني الذي يبذله الشاعر في خلقه والصناعة الشعرية المضنية التي يتطلبها ذلك الخلق. وقد ربط ييتس هنا بين الشعر والحب والجمال، وقارن بين عملية الخلق في كل من هذه العوالم الثلاثة، وأكد أنها فنون على الانسان في سبيل رفعها إلى العلا أن يكدح كدحا مستديما. ولم يقصر هذا على هذه العوالم فقط بل وسع هذا المعنى ليتضمن الحياة بأسرها.

وقد عبر ييتس في ديوانه «في الغابات السبع» عن خيبة أمله وفشله في حبه في قصيدتين رائعتين هما «حماقة الشعور بالسلوى» و «لا تمنح القلب كله». ولا يمكن أن تخفى علينا مرارة ييتس في هاتين القصيدتين، فقد ضربت مود جون بتوسلاته وبحبه عرض

الحائط، وتزوجت عام ١٩٠٣ بضابط اسمه جون ماكبريد، فكانت هذه صدمة قاسية عبر عنها ييتس في هاتين القصيدتين وفي عدد من القصائد المريرة في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى» في سنة ١٩١٠.

ومرت الفترة ما بين ١٩٠٣ و١٩١٠ دون أن ينتج ييتس إنتاجا شعريا ملحوظا. ولم يكن ديوانه «في الغابات السبع» كبير الحجم حتى أنه يمكن أن نقول إنه لم ينتج إنتاجا شعريا كبيرا أو ملحوظا منذ عام ١٨٩٩. وقد أمضى ييتس فترة السنوات العشر التالية في غمار الكفاح الدنيوي، فاستمر في نشاطه الذي بدأه قبل حين في مضمار تلك الجمعيات الأدبية التي ساعد على خلقها بين ١٨٩١ و١٨٩٢ في لندن ودبلن، والتي كان هدفها إحياء التراث الأدبي الخالد لايرلندا، ووهب نفسه لخدمة الحركة المسرحية الايرلندية التي كان هو مبدعها وروحها الوثابة وعقلها الخلاق، وهبّ يدافع عن قداسة الفن وحرية الأديب، وكرس جهده في الدفاع عن المبادىء السامية التي وضعها لحركة المسرح تلك ولفنه وأدبه، وخاض غمار معارك فكرية عديدة يجاهد في سبيل الأدب. وكان لهذا الاتصال المباشر بعامة الناس وبدوامة الحياة وبالتعصب الديني والسياسي الذي عارض مبادئه الفنية السامية أبلغ الأثر على شخصيته كشاعر وانسان. فلقد أتاح له هذا النشاط الخارق خبرة الحياة التي لم تكن من مقومات شخصيته الفنية قبل ذلك، كما أتاح له اتصاله بحركة المسرح التأثر بآراء أصدقائه وزملائه في ذلك الكفاح، وعلى رأسهم الليدي جريجوري وجون ميلنجتون سينج. ولكن أثر الأخير كان أبلغ وأقوى من غيره، نظرا لنبوغه الفذ في الفن المسرحي وللظروف التي أحاطت حياته القصيرة المحزنة. هذا الأثر العام لنشاطه في هذه الفترة وأثر سينج الخاص عليه تفاعلا مع شخصية ييتس الفنية وساعداه في تأليفه المسرحي. فقد نشر في مدة السنوات العشر تلك خمس مسرحيات شعرية كاملة وعددا غير يسير من المسرحيات النثرية. وتعد مسرحياته الشعرية هذه أروع ما كتب للمسرح الشعري الانجليزي في ذلك الوقت بشهادة ت. س. إليوت. وبين عامي ١٨٩٩ و١٩١٠ عاد ييتس وراجع أعماله الأدبية كلها تمهيدا لنشر مجموعة أعماله التي صدرت عام ١٩٠٨، فحذف منها ما لم يتفق ومبادئه الفنية الجديدة التي بدأ يفسرها في مقالاته، وخاصة مجموعة مقالاته بعنوان «أفكار عن الخير والشر» في ١٩٠٣ ثم في مجموعة سنة ١٩٠٧ بعنوان «اكتشافات»، وتمكن من أن

يجد موطىء القدم في دوامة الشعر الانجليزي حينئذ. ولقد كان من حسن حظ ييتس أنه ترك الشعر فترة واتجه للمسرح لأنه كان قد بلغ في ديوانه «الريح بين القصبات» أقصى ما يمكن أن يصله الشاعر الغنائي، وكان لزاما عليه، إذ أراد أن يخلق من موهبته الغنائية فنا خالدا، أن يطعّم تلك الموهبة بواقعية الخبرة الانسانية، وأن يوفق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، مع مراعاة وحدة القصيدة ــ الشيء الذي حققه ييتس في شعره بعد عام ١٩١٤. وقد وجد في المسرح المجال الذي تمكن فيه من تنظيم عناصر فنه واخضاعها للقيود الفنية التي لا يمكن للشاعر الاستغناء عنها إن أراد أن يعطي لعمله معنى إنسانيا عاما. وقد عافت نفس ييتس هذه الفترة التي يمكن أن ننعتها بانها فترة الصمت الشعري والتي وصفها متألما في شعره ونثره ورسائله. إلا أنه تمكن أخيرا من التغلب على قسوة الانتاج الشعري الذي قال عنه إنه قد جمد عصارة الحياة في عروقه، وعبر عنه في قصيدته بعنوان «سحر ما هو عسير» في ديوانه «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى».

وبالرغم عن أن معاصريه رأوا في ديوانه الأخير هذا نهاية عبقريته الشعرية، فإن هذا الديوان سجل عند ييتس اتساع الأفق الفني، وبدء اعتماده على تجاربه كانسان وفنان في خلق شعره، وادراكه لمطالب الحياة. وفي رأينا، وفي هذا نخالف معظم نقاد ييتس، أن بدء التعبير عن شخصيته الانسانية يبدو في هذا الديوان وفي مجموعة مقالاته «اكتشافات» (١٩٠٧) وليس فقط في ديوانه «المسؤوليات» (١٩١٤) وما تلاه، رغم أنه يؤكد هذا الاتجاه بصورة أعم وأوسع وباسلوب شعري أمتن وأفصح في شعره الذي كتبه بعد «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى». ومهما يكن من أمر، فإن العنوان الذي اختاره لديوانه «المسؤوليات» والعام الذي تم فيه نشره من الأهمية بمكان. فهنا نشاهد تبلور ذلك الاتجاه الذي لمسناه في شعره في «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى»، ونلمس كيف غير ييتس من طبعه الفني. فهو يكتب الآن باسلوب تهكمي ساخر تشوبه مرارة بالغة، متخذا اتجاها جديدا في فن الهجاء. ونتبين هنا أيضا كيف بدأ يعالج المشاكل السياسية المعاصرة في شعره. فقد سبق أن أشار إلى هذه المشاكل بابهام مرة أو مرتين في ديوانه «في الغابات السبع» وبصورة أوضح في «الخوذة الخضراء وقصائد أخرى»، ولكنه الآن يعبر لنا بوضوح كامل عن إحساسه العميق بالمسؤوليات السياسية والاجتماعية التي تقع على عاتق الشاعر. فهو يعالج، مثلا، تلك القضية التي شغلت الأذهان حينا من

الزمن وأثارت جدالا صحفيا وأدبيا عظيما، وكان محورها العرض الذي تقدم به السير هيو لين لمجلس بلدي دبلن بأن يهب مدينة دبلن مجموعة نادرة من اللوحات الفنية بريشة عدد من الرسامين العالميين إن بني أو وجد متحف لائق لتعرض فيه. وقد كان للتعصب من جانب أولئك الذين ادعوا الوطنية العمياء أثره في إعاقة تنفيذ مشروع إيجاد المكان اللائق، ففقدت ايرلندا ذلك الكنز الفني الرائع عندما غرق السير هيو لين على ظهر «التايتنيك» وبقيت تلك اللوحات في متحف «التيت» بلندن حتى العام الماضي عند ما اتفقت الحكومتان البريطانية والايرلندية على الاشتراك في عرض تلك اللوحات وذلك بأن تعرض لمدة ستة أشهر في لندن ولمدة مماثلة في ايرلندا. ولقد سبقت هذه القضية قضايا أدبية أخرى كقضية مسرحية سينج «الفتى اللعوب» التي شغلت ييتس وألهبت حماسه، فخرج كالأسد الضاري يدافع عن سينج. وهكذا أجبر ييتس على الخروج من برجه العاجي للخوض في معارك أدبية واجتماعية وسياسية، اضطر فيها أحيانا مكرها إلى استعمال وسائل عديدة للدفاع عن آرائه. أما أشهر القضايا السياسية التي جلبت سخط ييتس الشديد، فهي قضية ثورة سبتمبر ١٩١٣ التي ألهم فشلها شاعرنا بقصيدته «سبتمبر ١٩١٣»، التي صب فيها جام غضبه على أولئك الذين سمحوا لهذه الثورة بأن تفشل وردد فيها بيتيه الشهيرين:

لقد ماتت ايرلندا الرومانتيكية وانقضت
وسكنت اللحد مع أوليري . . .

ويختتم ييتس ديوان «المسؤوليات» بقصيدة عنوانها «المعطف» يتنكر فيها لأسلوبه الشعري القديم ولتلك «الميثولوجيا القديمة» التي شغلته حينا، ويلعن أولئك «الحمقى» من الشعراء الذين قلدوا ذلك الأسلوب وتلك الميثولوجيا، ويعلن أن هناك «مجالا أوسع لمن يمشي عاريا»، مصرحا بأنه قد خلع عن نفسه ذلك المعطف البالي الذي كان بمثابة قشرة لنفسه ولشخصه، وأنه منذ الآن سيبدأ بالتعبير عن شخصيته كما هي وعن أحاسيسه وأفكاره وخبايا نفسه كانسان من لحم ودم. وهكذا أكد ييتس من جديد أنه قد اجتاز في تطوره مرحلة الانتقال التي رأينا بذورها في ديوانيه السابقين، وهي مرحلة «الواقعية» في شعره التي تمثلت في استعماله أسلوب التخاطب العام أو لغة الكلام العادية. واذا ما قارننا شعر ييتس في «المسؤوليات» بالشعر الذي كان يكتبه حينئذ كل من روبرت

بروك وسورلي وجرينفل ومعظم شعراء العصر الجورجي، نلمس على الفور مدى أصالة ونضوج شعر ييتس.

ولكن نضوج ييتس الفني لم يقف عند هذا الحد فحسب. فقد كان يهدف نحو التعبير الفني عن المعنى الانساني العميق لمظاهر الحياة الشخصية والعامة والسمو بالتعبير عن الخبرة الانسانية إلى مرتبة الفن الأصيل. فنجده في نهاية الحرب العالمية الأولى ينشر ديوانه الذي بشر بعظمته وبتربعه على عرش الشعر فيما بعد، وهو مجموعة القصائد التي أسماها «التيم البري في كول» (١٩١٩). فقد خرج هذا الديوان من المطبعة فريدا في نوعه في السوق الأدبية في انجلترا، اللهم إلا ذلك الشعر الذي كان يكتبه ويلفرد أوين. ولكن هذا الشعر بالذات كان محدود الامكانيات ولم يكن هناك بصيص من الأمل في خلق نوع جديد من الشعر، إذ لم يظهر ديوان إليوت «جيرونتيون» إلا بعد مرور عام ١٩٢٠. وفي هذه الفترة أخذ ييتس على عاتقه إرساء قواعد مذهبه الفني الذي كان يشبه في القصد والهدف ما استهدفه إليوت من مبدأه الذي أسماه «المعادل الموضوعي». وقد عبر ييتس عن مذهبه هذا بمبدأ «القناع» أو مبدأ «الذات المقابلة» كوسيلة يمكن للشاعر بها من التخلص من الأفق المحدود للاتجاه الباطني أو الذاتي أو الاتجاه العاطفي البحت. ومبدأ «القناع» هذا باختصار هو محاولة الشاعر في أن يحقق لنفسه عن طريق الخلق الفني الصورة أو الشخصية التي يتمنى أن يكونها والتي قد تختلف عن شخصية الشاعر نفسه وتجاربه ولكنها صورة محببة إلى نفسه. وقد تأثر ييتس في اتجاهه هذا بعلم النفس الحديث، ولكنه أيضا يدين بفلسفة «القناع» هذه إلى أوسكار وايلد الذي كان أول من أوحى إلى ييتس بهذه الفلسفة وأهميتها بالنسبة للفنان والأديب.

بدأ ييتس في ديوانه «التم البري في كول» ينسب نفسه لأول مرة في شعره إلى الطبقة الأرستقراطية الايرلندية التي وجدها متمثلة في الليدي جريجوري ومعارفها وحاشيتها، ونظر إلى صداقتها له بنفس النظرة الذي كان الشاعر القديم في العصر الاليزابيثي ينظر إلى من ينصب نفسه راعيا له. فقد كانت العادة في العصور السابقة أن يجد الشاعر لنفسه راعيا من الطبقة الأرستقراطية أو من أحد النبلاء أو من أعضاء البيت المالك حيث يلقى التشجيع المادي والأدبي. ولعل ييتس كان محظوظا في أنه شب في بلد كايرلندا التي بقيت بعيدة عن ميدان النطاحن في أوروبا وتمتعت بنوع من الحياة أبسط وأقرب إلى

الفطرة من أية دولة أخرى من جيرانها. وقد أكسب هذا شعر ييتس بساطة واعتدادا، وأتاح له أن يخلق في فنه وحياته جوا ساميا ساحرا كان من المستحيل على أي شاعر هاش في انجلترا آنذاك أن يخلقه.

وقد ضم ديوانه «التم البري في كول» عددا من القصائد الرائعة أعظمها مرثياته الشعرية الثلاث عن روبرت، ابن الليدي جريجوري، الذي كان طيارا وقتل في معركة جوية إبان الحرب العالمية الأولى في الجبهة الايطالية. وهذه المرثيات هي: «رثاء الماجور روبرت جريجوري» و «طيار ايرلندي يتنبأ بمماته» و «راعي الخراف وراعي المعيز». ويذهب بعض النقاد إلى اعتبار أولى هذه القصائد الثلاث من أعظم وأنبل المرثيات في الأدب الانجليزي ويقارنونها بقصيدة «أدونيس»، التي رثا فيها شلي الشاعر الشاب كيتس، وبقصيدة «ليسيداس» مرثية ملتون الشهيرة. وهنا يصبح روبرت جريجوري رمزا للشخصية الانسانية الكاملة في شعر ييتس، فيمثل معاني البطولة والشجاعة التي آمن بها الشاعر وشكلت دعائم مذهبه في الحياة. وبالاضافة إلى هذه المرثيات لم يخل هذا الديوان من بعض القصائد الأخرى الرائعة. فهناك مثلا قصائده «سيدة على فراش الموت» التي ألفها عام ١٩١٧ (وهو نفس العام الذي تزوج فيه من فتاة انجليزية اسمها جورج هايدرليس) والتي خلد فيها ذكرى مابل أخت الفنان الموهوب أوبري بيردزلي صديق ييتس. وهناك أيضا قصيدته الافتتاحية عن قصر الليدي جريجوري في كول وهي القصيدة التي سمي بها الديوان كله، وقصائد أخرى كتبها عن ايزلت ابنة مود جون. ولكن هذه القصائد بالذات لا تشوبها المرارة بل تبين بوضوح اتجاها واقعيا نحو الحياة واقرارا بالواقع واذعانا من مؤلفها لظروف القدر وتقبله لموقف مود جون، كما تكشف نضوج ييتس الشعري ومدى تطور ملكة الشعر الغنائي عنده وتوفيقه جميع عناصر القصيدة بشكل أخاذ. وبالرغم عن فشله في حبه العظيم ثم زواجه الذي قضى على كل أمل له في الفوز بمود جون، بقيت هذه رمزا حيا في شعره واستمرت مصدرا للالهام، كما نلمس في قصيدته «العهد الأكيد» وفي قصيدته القصيرة «ذكرى» وهي من أدق وأرق القصائد الشعرية التي كتبها:

واحدة كانت ذات وجه جميل
واثنتان أو ثلاث كن ذوات سحر،

ولكن السحر والوجه كانا عديمي الفائدة
لأن عشب الجبال
لا يمكنه أن يحافظ إلا على ذلك الشكل
الذي يخلفه أرنب الجبال البري حيث رقد.

ويختتم ييتس ديوانه «التم البري في كول» بمجموعة من القصائد التي تستخدم عددا كبيرا من الصور الشعرية المستحدثة ــ هذه الصور التي أصبحت أكثر وضوحا وأسهل إدراكا عند ما نشر ييتس كتابه الفلسفي «الرؤيا» في عام ١٩٢٥، الذي أعاد كتابته وراجعه وأضاف إلى مادته عام ١٩٣٧. ولن يتسع المجال هنا لتلخيص العقد التي يحتويها الكتاب. ولعل في تصريح ييتس بأن مادة الكتاب كانت خلاصة ما دونته زوجته نتيجة اتصالها بعالم الأرواح وما دونه هو نتيجة انصال زوجته هذا وما كان يراه في عالم الأحلام أو يتحدث به وهو في غيبوبات التجلي الروحي، لعل في هذا ما فيه الكفاية لاقامة مختلف العقبات في سبيل تفهم الكتاب أو قبوله. ومن الواجب أن نبين هنا أن ييتس لا يطالبنا بتصديق ما يذهب إليه، وإن أكد لنا أن هذه التجربة الخارقة ساهدته على خلق استعارات شعرية جديدة وخدمت صوره الشعرية المختلفة وعاونته على تفهم عناصر فنه فهما أعمق.

وخرج ييتس من هذه المعمعة الفكرية الروحية الخارقة باقامة هيكل كوني عام اعتمد عليه في تفسير كافة التجارب الانسانية. ولا يجب أن نتساءل هنا عما إذا كان ييتس نفسه يؤمن بهذا الهيكل أو لا، لأن مسألة إيمانه أو عدمه لا تمت بصلة إلى استخدامه لهذا الهيكل رمزا للتجربة الانسانية الشاملة. فقد استخدم ييتس هذا العالم الجديد الذي خلقه في كتابه «الرؤيا» في ترجمة الحياة الانسانية بصورها المختلفة ووجد فيها أفقا أوسع من تلك العوالم العديدة التي جرب أن يجد فيها هيكلا لفنه وعلى الأخص عالم الميثولوجيا الايرلندية وعصر البطولة المتصل بها. وقد فسر ييتس في كتابه «الرؤيا» ماهية الانسان، والقدر الذي يقود حياته، وماهية الحياة والموت وخلود الروح، تفسيرا معقولا منطقيا ــ أو هكذا بدا له ــ وفسر المراحل التي تمر بالانسان وبالحضارات التي يبينها بأنها حلقات تطور وتتابع لحوادث التاريخ. وقد قبلت نفس ييتس هذا التفسير وهذه الفلسفة التي تضمنها كتابه هذا بمثابة بديل لايمانه بالمسيحية، هذا الايمان الذي

قضى عليه كل من هكسلي وتندال العالمان الطبيعيان اللذان كرههما ييتس واحتقر آراءهما المادية البحتة. والحق يقال إن ييتس لم يكن يؤمن بالمسيحية حسب قوانين الكنيسة، بل آمن بها متحررا من قيود السلطة الكنسية وسعى جهده لأن يجد مجالا للتوفيق بين المسيحية بمعناها العام وبين التقاليد والطقوس الوثنية للدين السلتي أو الايرلندي القديم.

وجدت آراء ييتس العديدة في كتابه «الرؤيا» جذورها العميقة في نظريته السابقة التي أشرنا إليها والتي فسرناها بأنها مذهب محاولة الشاعر خلق «القناع» أو «الذات المقابلة». ومفتاح كتاب «الرؤيا»، كما هو الحال مع كافة أعمال ييتس التي جاءت فيما بعد، هو مبدأ «تنازع الاضداد» الذي آمن به إيمانا عميقا وكون الأساس الذي بنى عليه فنه وشعره وفلسفته ورمزيته. فالحياة يقابلها الموت، والعاطفة الجامحة المتأججة يقابلها العقل الهادىء المتزن، وشخصية البهلول المشبوب العاطفة يقابلها شخصية الحكيم الأعمى المتزن العاطفة. وهكذا مثل ييتس مبدأ «تنازع الاضداد» برمزين رئيسيين في شعره: أولهما المخروطان اللذان يمثلان العناصر العكسية في طبيعة كل إنسان وكل أمة وكل عصر من عصور الحضارة الانسانية. فحياة الحضارة الانسانية يمكن أن تشبه بمخروطين دوارين متقابلين بحيث يرتكز رأس كل مخروط في مركز قاعدة المخروط الذي يقابله. وفي دوران هذين المخروطين يتقلص واحد منهما بينما يتمدد الآخر ويتسع حتى يتلاشى الواحد منهما في الآخر. ثم تنعكس العملية فيتقلص الأخير ويبدأ الأول بالتمدد حتى يصلا نقطة التلاشي من جديد، وهكذا دواليك. وفي تمدد وتقلص هذين المخروطين تمثيل لنهوض حضارة ما وزوال حضارة أخرى وانقضاءها تحت تأثير الحضارة الناهضة. وقد ذهب ييتس إلى أبعد من هذا فحدد عمر الحضارة الواحدة أو نهوض وزوال الحضارة الواحدة بحوالي ألفي عام. وكل قطاع عرضي لأحد هذين المخروطين يحتوي على بعض عناصر المخروط المقابل بالرغم من أن نسب هذه العناصر تختلف بعضها عن بعض إذا ما أخذنا أكثر من قطاع عرضي واحد. وبناء على ذلك فإن كل إنسان موضوعي الطبع إلى حد ما بالرغم من أن الباطنية أو الذاتية متغلبة على طبعه الأصلي. وكل الحوادث تتحدد بعنصري الفضاء والزمن رغم أنه يمكن أن تكون أهمية العنصر الواحد أعظم أثرا من العنصر الآخر. وقد فرق ييتس بين المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا

بعالم الطبيعة أو المادة وبين تلك المظاهر التي اعتبرها متعلقة أصلا بعالم الروح والعالم المعنوي، وذلك بأن جمع الأولى ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «بالمخروط الأولي»، وجمع المظاهر الروحية ومثل لها بمخروطه الذي أسماه «المخروط المقابل». وهكذا أوجد ييتس لنفسه بناء هندسيا يمكن به أن يقيس الشخصية الانسانية أو حياة الحضارة الانسانية.

أما ثاني هذين الرمزين فهو الدائرة العظيمة أو وجه الساعة المقسم إلى ثمانية وعشرين برجا قمريا وله زوجان من العقارب، كل زوج يشكل خطا قطريا مستقيما على ذلك الوجه. وهذه العقارب الأربعة تمثل «الارادة»، التي قصد بها ييتس ما نحن عليه وشخصياتنا كما هي، وعلى طرف نقيض ألا وهو «القناع»، وهو ما نصبو إليه أو الشخصية التي نود أن نكونها، ثم «جرم القدر» الذي يمثل ظروف حياتنا التي لا بد أن نواجهها، وعلى طرف نقيض ألا وهو «العقل الخلاق» أو «الفكر المبدع»، وهو عقلنا القادر على التخيّل. وطبقا لمذهب تناسخ الأرواح الذي آمن به ييتس تولد «إرادة» الانسان في واحد من هذه الأبراج الثمانية والعشرين. وتبعا لذلك تتحدد المميزات والمظاهر الخاصة لذلك الانسان. ولكن كل زوج من عقارب هذه الساعة يتحرك مستقلا عن الزوج الآخر في شكل عكسي، كما أن بين كل زوج «تنازع أضداد». وأقرب نقطة يمكن فيها خلق الانسجام والكمال في الشخصية الانسانية، وهو ما يقول ييتس باستحالة حدوثه في الحياة الدنيوية، هي عندما يقوب «العقل الخلاق» إلى أقصى نقطة ممكنة من «الارادة»، وعندما يكاد «القناع» أن يطابق بقدر الامكان «جرم القدر». هذا وقد مثلت الدائرة العظيمة كل شيء وحوت المخروطين الدوارين في نصفيها «الأولي» و «المقابل»، كما أنها مثلت الشخصيات الثماني والعشرين أو الأشكال الثمانية والعشرين التي تتم فيها رجعة الروح والتي على الانسان أن يمر بها قبل الخلاص من عالم الطبيعة، كما مثلت هذه الأبراج الثمانية والعشرين المراحل العديدة التي تأخذها الدورة الواحدة من دورات التاريخ وتشكل عمر الحضارة الواحدة التي أشرنا اليها عند حديثنا عن المخروطين ومدتها ألفي عام.

وقبل أن نعود إلى شعر ييتس يجدر بنا أن نشير إلى أن شاعرنا هذا تأثر تأثرا بالغا في آرائه هذه بفلسفة الشرق وخاصة بالديانة الهندية القديمة وكتبها المقدسة، وكذلك

ببعض المصادر العربية. ويبدو من مخطوطات ييتس أنه كان على علم بمخطوط عربي قديم عنوانه «طريق النفوس بين القمور والشموس»، ولكنه لم يكن يعرف العربية. إلا أن اتصاله بالمستشرق السير دنيسون روص، مؤسس معهد الدراسات الشرقية بجامعة لندن الذي كان يعرف العربية، سهل له سبيل الحصول على كثير من المعلومات التي اهتم بها الشاعر. وليس مجال البحث هنا الكشف عن اهتمام ييتس بالمواضيع العربية إذ أن مثل هذا الموضوع خليق بأن يعالج في مقال مستقل، ولكنه من الواجب أن نذكر أن شاعرنا هذا كان له ولع عظيم بالجو العربي وبفلسفة العرب وبالشخصية العربية، فنجده مثلا يدخل إلى عالمه أسماء وشخصيات عربية منها هارون الرشيد وقسطا بن لوقا والرحالة الجغرافي ليو أفريكانوس الذي كان اسمه العربي الصحيح الحسن بن محمد الوزان الزياني (أو الحسن بن محمد الوزاز الفاسي) المعروف بيوحنا الأسد الغرناطي، كما أنه تأثر جدا بترجمة برتون «لألف ليلة وليلة» وبكتاب تشارلز داوتي عن رحلاته في الجزيرة العربية.

وفي عام ١٩٢١ أصدر ييتس ديوانا جديدا بعنوان «مايكل روبارتيس والراقصة» الذي تضمن قصائد أخرى عن مود جون وابزلت وعن زوجته. ورغم أنه يتوجه في قصيدته «دعاء لابنتي» بالدعاء إلى الله أن يقي ابنته من مصير أولئك النساء أمثال الكونتسه ماركيفتش ومود جون اللاتي جرفهن الحماس السياسي في تياره فأطحن بحياة الاستقرار والهدوء، نجد أن الديوان مشحون بالمواضيع السياسية ويعالج بصورة خاصة ثورة ايرلندا عام ١٩١٦. فقصيدته «عيد الفصح: ١٩١٦» التي يردد فيها بيتيه الرائعين:

لقد تغيّر كل شيء تغيرا كاملا:
لقد خرج إلى الحياة جمال رهيب

وقصيدته التي نشرها عام ١٩٢٨ وعنوانها «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» هما من أعظم وأسمى ما كتب في الأدب السياسي والوطني في ايرلندا. ولو حاولنا أن نقارن بين هاتين القصيدتين وقصيدته السابقة «سبتمبر ١٩١٣» لوجدنا من جديد مدى ما حققه ييتس لنفسه من كسب فني وكيف أنه أصبح يتخذ من المواقف المتباينة مادة لشعره. ويحتوي هذا الديوان أيضا على تلك القصيدة المرعبة التي تحمل في طياتها الوعيد

والنذير. فقد أعطاها عنوانا يناسب ما ذهب إليه من إنذار العالم بكارثة محيقة إذ أسماها «المجيء الثاني» وأعلن فيها أن دورة الحضارة المسيحية (التي دامت مدة ألفي عام) قد قاربت نهايتها، وأشار إلى مولد حضارة جديدة. وبيت القصيد أن ما ينذرنا به ييتس في قصيدته هذه هو انعكاس الأوضاع ومولد الفوضى وحلول أحداث تحمل في ثناياها كل ما عارضه وجاهد ضده في حياته. وليس معنى هذا أنه كان يائسا إذ كان يؤمن أن المستقبل يحمل مولد حضارة إنسانية جديدة تختلف عما ألفناه. ولكنه يؤكد أن فترة انحلال المخروطين وزوال حضارة أوروبا قد بدأت بالفعل، وهو في هذا يطبق مبادئه الفلسفية التي أشرنا إليها آنفا وضمنها كتابه «الرؤيا». وأهم ما تشير إليه هذه القصيدة هو أن ييتس سبق معاصريه من شعراء الانجليز الذين لم يعبروا عن آرائهم الاجتماعية والسياسية إلا في الثلاثينيات.

ولم يكد عام ١٩٢٨ أن يحل حتى أصدر ييتس ديوانه «البرج» الذي بلغ فيه الذروة في فنه واحتل به مكانه الممتاز ليس بين شعراء انجلترا فحسب بل بين أئمة الشعراء الأوروبيين. والديوان غني بالبيان، مليء بالنغمات المتنوعة، متعدد النواحي، يتميز بسلاسة اللفظ وانطلاق التعبير، عالج فيه ييتس قصائده ومواضيعه بروح درامية تجعل لكل منها حركة وحياة. وليس مما يقلل من قيمة هذه الروح تدخل الشاعر في بعض القصائد ليقدم لنا مغزى معينا. وقد نجح ييتس كل النجاح في التوفيق بين رغبات القلب ومطالب العقل، وسجل بهذا الديوان نصرا كبيرا للشعر الانجليزي فيما استحدثه من وسائل فنية لرفع شأن الشعر الغنائي بوجه عام. ومما لا ريب فيه أنه خدم تطور القصيدة الغنائية في الأدب الانجليزي بشكل لا نجد له مثيلا في عصرنا الحاضر وبصورة تضعه في ذلك الصف الخالد الذي يضم مارلو وشكسبير وملتون وشلي وغيرهم من عمالقة شعر الغناء.

والديوان في لهجته وروحه وموسيقاه يسجل نصرا لييتس على ظروف الحياة، ويؤكد لنا نضوجه الشخصي وعمق تفكيره، ويوحي إلينا بأن شاعرنا قد عرف سر الحياة وتذوق حلاوتها حتى أنها باركت قلبه وشفتيه فانطلق كالبلبل الصداح يغرد متعبدا في محرابها يتغنى بجمالها ويمجد بهاءها. فهو الآن، بعد أن أحس بوطأة الشيخوخة، قبلها دون مضض، وبدأ يفلسف معناها ويجد لها تحليلا مقبولا ويذهب إلى رفعها إلى درجة

ساسية كما فعل في الأبيات الافتتاحية لقصيدته «الإبحار إلى بيزنطة»:

—١—

تلك بلد لا تليق بالعجائز من الرجال. الشباب
في أحضان بعضهم البعض، والطيور — هذه الأجيال التي تحتضر —
المغردة على الأشجار،
والشلالات المليئة بأسماك السلمون، والبحر الذي يعج بأسماك الايسقمري،
السمك واللحم والطير: تتغنى طوال فصل الصيف
بكل ما يخلق ويولد ويموت.
الكل مأخوذ بتلك الموسيقى الحسية ويهملون
صروح العقل الذي لا يشيخ.

—٢—

إن الرجل الهرم شيء حقير،
إنه معطف مهلهل على عصا، ما لم
تصفق الروح بيديها وتغني ثم يتعالى غناؤها
لكل ثقب في ردائها الدنيوي.
وليست هناك مدرسة للغناء ولكن دراسة
صروح جلال تلك الروح:
ولهذا السبب طفت البحار وجئت
بيزنطة، المدينة المقدسة.

—٣—

أيها الحكماء الواقفون في نار الله المقدسة
كلوحة ذهبية من الفسيفساء على حائط
تعالوا من جوف تلك النار المقدسة، ودوروا دوران المخروط
وكونوا أساتذة الغناء لروحي،

أذيبوا قلبي المريض بالشهوة
والموثوق إلى حيوان يحتضر
لا يعرف ما هو، وضموني إلى
فن الخلود.

—٤—

حال خلاصي من عالم الطبيعة لن أتخذ
جسدي من أي شيء طبيعي
بل أتخذه من تلك الأشكال التي يصنعها الصاغة الاغريق
من الذهب المطروق أو من طلاء الذهب
حتى لا يغلب النوم امبراطورا نعسا:
أو قد أقف على فرع شجرة ذهبية حتى أغني
لسادة وسيدات بيزنطة
أخبار الماضي والحاضر والمستقبل.

وهنا تصبح بيزنطة رمزا لعالم العقل والروح وعالم الخلود الفني إزاء عالم الحس والمادة وعالم الغناء، وهي أيضا رمز «للسماء الأفلاطونية» حيث العقل الخالص وحيث تتلاشى الاضداد ويتحقق مبدأ الانسجام والكمال. ولعل أقوى عامل جعله يختار بيزنطة رمزا لهذا العالم الذي كان يأمل أن يصل إليه بفنه وشعره هو أنها مثلت له أقصى ما بلغته الحضارة الانسانية في عصرنا حيث اختلط الدين والجمال والحياة بشكل خلد نصب الفن التي خلقتها تلك الحضارة وأنها وقعت في تاريخ نظامه الكوني في منتصف الألفي عام وعند نقطة التقاء المخروطين.

ونلاحظ في هذا الديوان كيف أصبحت حياة الشاعر وشخصيته محورا للتجارب التي يعبر عنها في شعره، وكيف أنه أصبح جزءا لا يتجزأ من كيانه الشعري بل جزءا لا يتجزأ من العالم المحيط به بكل ما فيه. فنجد مثلا كيف تختلط السيرة الذاتية والقضايا والأفكار السياسية والاجتماعية بعضها ببعض في مقطوعاته الشعرية وخاصة في «تأملات إبان الحرب الأهلية» وفي قصيدته «ألف وتسعمائة وتسعة عشر» التي سبقت الاشارة إليها. ونلاحظ هنا أيضا كيف تطور استعمال الرمز عنده وكيف أدخل إلى رمزيته رموزا

جديدة. فهو يستعمل في ديوانه هذا رموزه الخاصة كالبرج والطيور والشجرة والراقصة والمخروط وبيزنطة، ويستعيض عن «الميثولوجيا القديمة» بميثالوجيا خاصة يبنيها من عناصر حياته ومن الشخصيات الانسانية التي الهبت خياله وعواطفه، ويعيد الشعر إلى منبعه الأصيل ــ عالم الأساطير. وبالرغم من كل هذا تصبح رمزيته واضحة المعالم سهلة الفهم والادراك مؤثرة أبلغ التأثير، وتعطي لشعره إمكانية بعث مختلف الخواطر وامكانية تفهم ذلك الشعر على مستويات عقلية خاصة، وتفتح لخبرتنا الفنية آفاقا لا نهاية لها.

وقد حاول ييتس في ديوانه هذا أن يوفق في شعره بين تلك الاضداد التي أزعجته، وسعى إلى خلق التوازن التام بين عناصر الحياة المضادة في فنه الشعري، وعمل على خلق روح النظام والانسجام في شعره مسجلا بذلك نصره على الفوضى وعدم الانسجام اللذين وجدهما في العالم المحيط به؛ وذهب إلى القول بانه لا يجب علينا أن نصيب الجسد «بالكدمات لترضي النفس»، فقد تحدثت إليه كل الأشياء مؤكدة له عن وحدتها العضوية، وآمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الجسد والروح وأن الكيان الانساني متصل العناصر ولا يمكن تفريق عنصر الروح عن عنصر الجسد في هذه الحياة دون أن نقضي على أحدهما ودون أن نقضي على ذلك التوافق الكامل أو الانسجام الشامل للكيان الانساني.

وأطلق ييتس على ديوانه التالي الذي صدر عام ١٩٣٣ اسم «السلم اللولبي»، إلا أنــه اختلف عن «البرج» في أنه تنقصه «الوحـدة الموضوعيـة»، وأن ما احتواه من درر الشعر لا تسطع بنفس البهاء الذي سطعت به قصائد ديوانه السابق. وهذا لا يعني أبدا أن شعر ييتس في هذا الديوان لم يكن في نفس مستوى شعره السابق، وانما اختلفت طريقته في الاداء وفي معالجة مواضيعه الشعرية فأصبحت أكثر تعقيدا نوعا ما، وإن لم تقلل من عبقريته الشعرية.

وينقسم ديوانه «السلم اللولبي» إلى قسمين رئيسيين. ويضم الأول منها القصائد الافتتاحية التي تنسج على منوال الديوان السابق، فنجده مثلا في قصيدته «محاورة بين الذات والنفس» يردد إذعانه التصوفي الذي لمسناه قبلا. أما القسم الثاني للديوان فتملأه المواقف النفسية المعقدة والتجارب الشخصية الممضة التي تكاد أن تحل محل الرصانة ومحاولة التوفيق الكامل بين جميع عناصر الخلق الشعري.

ويضم هذا الديوان مجموعة أخرى من القصائد بعنوان «امرأة في شبابها وشيخوختها» كان ييتس قد كتبها في وقت أبكر من ديوانه «البرج»، ولكنه أحجم في بادىء الأمر عن نشرها نتيجة للصراحة البالغة التي عالج بها الأحاسيس والعواطف والحب الجنسي بوجه عام. وقد بلغ ييتس في أسلوبه الذي اعتمد فيه على لغة الحديث العادي غاية الابداع في هذه القصائد، فخرجت عارية من كل تنميق أو حذلقة. ولكن بالرغم مما تحلت به من جمال وقوة في الاداء والتعبير وما تمتعت به من طعم شعري خاص، فإنها خلو من تلك الجلالة والنغمة الجبارة التي لمسناها في ديوانه «البرج»، بل هي أقرب ما تكون إلى قصائده بعنوان «كلمات للموسيقى» التي كتبها بعد إبلاله من مرضه الطويل عام ١٩٢٩، حيث نجد تلك النغمة الواقعية وخيبة الأمل واليأس التي ميزت شعر الغزل عند شعراء الانجليز في ذلك الحين، وإن كانت الأسباب التي جعلت ييتس يعبر عن يأسه وخيبة أمله هنا مختلفة اختلافا جوهريا عن أسباب هؤلاء.

وحاول ييتس في ختام حياته أن يكتب عددا من الأناشيد السياسية. وقد كانت محاولته هذه تشبه إلى حد ما محاولة أودن بعث القصة الشعرية أو الأغنية الروائية من جديد. ولكن تلك الأناشيد السياسية التي كتبها ييتس لا تصل في جودتها وبنائها الفني إلى مستوى قصائده الأخرى، وخاصة تلك التي ضمنها ديوانه الأخير الذي أسماه «القصائد الأخيرة» (١٩٣٩) حيث نجد أروع قصائد ييتس الفلسفية وأعمقها مثل «المخروطات» و «التماثيل» و «الرجل والصدى»، كما نجد شعرا من أرق ما كتبه في الغزل والصداقة مثل «إلى دوروثي ولزلي» و «عودة إلى زيارة قاعة البلدية» و «صوت الضرو». وفي قصيدته «الشجيرات الثلاث» والقصائد المتصلة بها يعود إلى المجاهرة من جديد وبصورة عنيفة بأدق المسائل الجنسية. أما قصيدته «هروب حيوانات السرك» وقصيدته «حجر اللازورد» فتبينان بوضوح أفق ييتس الروحي والفني في ختام حياته. فهو يتناول في القصيدة الأولى تاريخ بعض أعماله الأدبية، ويبين كيف أن الكتابة الأدبية أخذت بكامل لبه، ويشير إلى عدد من الصور الفنية التي كانت بمثابة السلم الذي ارتقى به إلى سماء الخيال. ولكنه يعود فيقرر أنه يحس الآن بوطأة الشيخوخة عليه وواقعيتها، وهكذا ولت تلك الصور هاربة وكأنها حيوانات السرك قد هجرت ملعبها. والآن وقد ارتقى سلمه إلى النجوم، عليه أن يعود فيلقي بنفسه إلى حيث تبدأ قاعدة

السلم في خضم الحقيقة العارية، حقيقة القلب وحقيقة الحياة، وكأنه يقول ليس العار في أن تجد الشيخوخة طريقها الى الشاعر أو الانسان، بل العار في أن يفقد الشاعر أو الانسان إيمانه بالحياة. ومهما كان الثمن الذي يدفعه الانسان في طريقه إلى الشيخوخة فإن قبوله تحدي الحياة وتغلبه على عقبات ذلك التحدي وصعابه ثم انتصاره عليها بأن يتمكن من أن يغني من جديد أي يخلق الشعر من مادة الحياة ببريقها وظلامها، في هذا كله معنى جديد لهذا المخلوق الفذ العجيب ــ الانسان. والقصيدة مؤثرة إلى أبعد الحدود. وهي إذ تؤكد واقعية نظرة الشاعر إلى الحياة، إلا أنها لا تثير في نفوسنا الاحساس بالشفقة عليه بل تثير إعجابنا البالغ بشجاعته في قبوله تحدي الحياة وقبوله مواجهتها وتمكنه من ترجمة تجاربه فيها في كل لحظة من اللحظات إلى أسمى معاني الفن والشعر. ولا غرابة في هذه الشجاعة الأدبية الخارقة التي يكشف عنها ييتس، فقد كانت هذه صفة من أعظم الصفات التي تحلى بها. أما في قصيدته «حجر اللازورد»، فيوسع معنى الحياة بأن يضيف إلى ترجمته لعناصرها المثيرة عنصرا جديدا ضمنه كعنصر فني في مسرحياته الشعرية وتحدث عنه في نثره، ولكنه يعبر عنه الآن في شعره تعبيرا غنيا ممتازا ــ عنصر السرور أو البهجة الذي يمكن أن نكتشفه في أفجع المآسي الانسانية. وقد أبى ييتس إلا أن يجعل الانسان في كل ما يقوم به من نشاط صاحب الكلمة الاخيرة بالرغم من الظروف التي قد تنهي حياته على هذه الأرض. فهو لم يرهب في يوم من الأيام المنية، بل اعتبر الموت مرحلة من مراحل الحياة، أو، كما قال عنه في عام ١٩٣٩، «الانتقال من غرفة إلى أخرى». وهو يذهب إلى أن عظمة الانسان تتلخص في تمكنه من أن «يكون أمينا مع نفسه» وأن يصل «بجوعر البطولة» الكامن في نفسه إلى الذروة وذلك بأن يحقق أعلى المثل الانسانية كالشهامة والتسامح والعدالة والكرم في أدق المواقف وأخطرها دون أن يبالي بالنتائج. وعند ما يحقق الانسان هذا فقد انتصر على كافة الصعاب وارتفع إلى مصاف الأبطال الخالدين ووجد في انتصاره الجديد هذا ذلك «السرور الجوعري» الخالد. وقد اعتبر ييتس عنصر السرور أو البهجة هذا هو القوة الداعمة التي على الانسان أن يتحلى بها وأعطانا المثل الذي علينا أن نحتذيه في حياتنا وما يتخللها من مآسي.

لويس عوض

الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين

١ ــ الرؤيا تحت الشجرة

أنا القديس أوغسطين مشهور بإيماني،
وفي قرطاجة الفيحاء كم شذبت بستاني،
ولي جمّيزة كبرى أظلّتني بأفنان،
وتمطر تين فرعون ثقيلا مثل رمان،
وآكله يصيب الخلد في جنة يقظان.
فلما اشتدت الرمضاء نمت بفيئها الداني،
وفي حلمي رأيت العرى في جسدي ووجداني،
أغطي عورتي خجلا بأوراق وأغصان،
وللجوزاء ولولتي : إلهي أنت ديّاني!

٢ – فينوس الجسدية

غلاما كنت أملودا، فلما أن زكا طوقي
شعرت بشاربي ينمو، وبحّ الصوت في حلقي
وكالمني ثعبياني طوال الليل في رفق.
سألت أبي: ترى ما سر هذا الهجس والشوق؟
أجاب: أبشر ولا تجزع، فلا ميراث للخلق
سوى الحب الذي تحيا به الأحياء في الحق.
طلبتُ الحبّ في الماخور بين العود والزقّ،
وجادلتُ بنات الليل في فلسفة العشق،
وأجزلت لفؤادي ليهديني إلى الحق.

٣ – فينوس السماوية

وقال أبي: كفى عبثا، وتب يا خير أبنائي،
قد اخترت عروسا لك واستكملتُ آلائي:
لديها الحب مكنوز بلا عد وإحصاء،
ونعطيك كما لم تُعط في ماخور حواء،
ملهّبةً كسمرائي، مذهّبة كشقرائي:
لبست الثوب كحليا، فهذا خبر أزيائي،
وسرت إلى الكنيسة أبتغي مرضاة عذرائي،
هناك رأيت عذرائي مجللة بأضواء،
وبحمل زندُها طفلا تبسم لي بإيماء.

٤ ــ المدينة الفاضلة : بالعين

رأيتُ مدينةَ الله منورةً بلا شمس :
هي الرمز الذي أحيا به في ظلمة الرّمس.
وللرمز ثلاثةُ أوجهٍ تحتارُ في نفسي :
ففيه الحرف والمعنى ومغزى غامض الهمس.
وحرف القول، وهو القشرة الجوفاء في الطّرس،
يثير غرائز الحيوان بالغلظة والحس.
بريق الحرف خلاب، وصوت الحرف ذو جرس،
ويستغني به السفهاء عن مستصعب الدرس:
دليلُ الشهوة الدنيا قبول الدين بالحس.

٥ ــ المدينة الفاضلة : بالعقل وبالقلب

ومعنى الرمز ندركه بحكم المنطق الصوري،
فنعرف ظاهر الحق وما ليس بمحظور.
ومغزى الرمز باطنه، خبيء غير منظور.
بغير الحب لا يُوعى، ولا يُجلى بتفسير.
هو الوحي الذي يدعو له جبريل بالصور،
كبرق يفتق الظلما، وبصعق قمة الطور،
ويشعل حوليَ الدنيا، ويهتك كل مستور،
فأسقطُ لاهثا بالحق أهذي مثل مسحور،
وأعوي مثل مسعور : قيني من كثرة النور !

توفيق صايغ

«رباعيات أربع»: عرض وتحليل

في ١٩٣٥ كان ت. س. إليوت قد نظم جميع قصائده الشهيرة، من «أغنية العاشق الفريد ج. بروفروك» إلى «الأرض الخراب» إلى «الرجال الجوف» إلى «أربعاء الرماد» إلى كثير سواها من المقطوعات القصيرة، وكان قد بدأ يختلجه الشعور بأنه وصل طورا جديدا في حياته الأدبية، أن عهد الشعر الصافي قد انتهى وأصبح في الماضي بالنسبة له؛ فالتفت إلى الشعر المسرحي، وكتب أولى مسرحياته الطويلة «جريمة قتل في الكاتدرائية». ولما قرأها المخرج المسرحي اعترض على بعض أبياتها ومقاطعها، بدعوى أنها قد تكون شعرا عاليا لكنها متعذرة على التمثيل على المسرح واقترح بترها، فانصاع إليوت لاقتراحه – لكنها بقيت بذهنه، وسرعان ما أخذ يراها نواة لقصيدة جديدة تدور حولها، ويلاحظ علاقة بين موضوعها وبين اختبار هام عرفه في السنة السابقة، عند ما زار في صيف ١٩٣٤ حديقة منزل قروي اسمه بيرنت نورتن في مقاطعة غلوسترشاير بانكلترا، وعرف فيها لحظة اشراق فذة. فربط بين تلك الأبيات والمقاطع وهذا الاختبار، وكانت قصيدة «بيرنت نورتن»، أول «الرباعيات»، التي جعلها في العام التالي ١٩٣٦ خاتمة القصائد في مجموعته العامة «القصائد المجموعة ١٩٠٩ – ١٩٣٥»؛ ونفض يده من الشعر أخيرا، كما اعتقد، لينصرف للمسرح والنقد والنثر.

كانت الرباعية الأولى لتبقى، إذا، لوحدها – قصيدة كاملة مستقلة لا رابط بينها وبين سواها، لولا مجيء الحرب الثانية في ١٩٣٩. فقد كان إليوت مشغولا إذ ذاك بالكتابة للمسرح، لكن ظروف الحرب جعلت النشاط المسرحي محدودا جدا، سواء في الاخراج والتمثيل أو في الكتابة ذاتها. فصرفت الحرب وظروفها هذه إليوت عن المسرح، وأعادته مرة أخرى للشعر؛ فكتب «إيست كوكر» على نمط القصيدة الأولى تماما، فجعلها تمشي معها، من حيث التركيب، مقطعا مقطعا. وإذ ذاك فحسب، أثناء انصبابه على «إيست كوكر»، بدأ يفكر في «بيرنت نورتن» كمقدمة لقصائد لا كقصيدة قائمة بذاتها، وبكتابة أربع قصائد متماثلة التركيب متلاحقة، فأضاف لهاتين «دراي سلفجز» و «لتل غدنغ» متبعا الشكل والهندسة ذاتها: وفي هذا من الخطورة ما فيه، إذ كان عرضة على الدوام، في يدي شاعر دون إليوت موهبة وصنعة، لأن ينحدر إلى مجرد متوازيات ميكانيكية من حيث الشكل وتكرار من حيث الموضوع.

إذاً فقد كتبت هذه القصائد الأربع في أوقات مختلفة وظروف مختلفة في خلال سبع أو ثماني سنوات (١٩٣٥ – ١٩٤٢). غير أنها مترابطة معا ترابطا وثيقا، يجعل النقاد يأخذونها دوما كوحدة ويدرسونها معا: فإليوت نفسه قد جمعها معا في كتاب واحد مستقل (١٩٤٤) وأطلق عليها اسما («رباعيات أربع») يوحي بأنها واحدة، على الأقل شكلا؛ وعنوان كل منها اسم موسم ذي علاقة بحياة الشاعر أو أسلافه، كما سنوضح في عرضنا للقصائد المختلفة (بل إن إليوت فكّر برهة من الزمن في أن يشدد أكثر مما فعل على العلاقة بين عناوين هذه القصائد وحياته الشخصية، بأن يسمّي المجموعة «رباعيات ساوث كنسنغتون» باسم الحي الذي يعيش فيه في لندن)؛ والمواضيع الرئيسية والصور ذاتها، بل والألفاظ الثانوية مثل «قبل» و «بعد» و «هنا» و «هناك» و «الآن»، مشتركة فيها كلها، وتتطور وتتقدم من رباعية لرباعية فلا نصل الأخيرة منها إلا ونكون قد اكتسبنا تراكما من الايحاءات والمعاني؛ والتركيب الشكلي لكل رباعية هو هو: فكل منها تتكون من خمسة مقاطع، يحوي ثانيها غنائية قصيرة وبحثا مطولا، ورابعها غنائية قصيرة، وخامسها حديثا عن الألفاظ والشعر – لكن التركيب أفقي وليس عموديا فحسب: لذا فكل من المقاطع الخمسة في كل رباعية منفصل بصنوه في الرباعيات الأخرى: وهكذا فبينما نرى المقطع الأول في «بيرنت نورتن» يتحدث عن ماضي الفرد، نراه في «إيست كوكر» يتحدث عن ماضي الجنس، وفي «دراي سلفجز» عن الماضي السابق للتاريخ، وفي «لتل غدنغ» نرى الحاضر ينفطر فيه الماضي كله؛ وهكذا أيضا نرى المقطع الثاني يندرج من الحديث عن لحظة النظام وتلاقي الأضداد، إلى الحديث عن لحظة الفوضى وهلاك الأضداد، إلى الحديث عن الفوضى الأبدية، إلى الحديث عن إمكانية قيام نظام أبدي على أنقاض الفوضى الأبدية؛ ويندرج المقطع الثالث من الفتور والجمود، الى نكران الذات والانتظار السلبي، إلى التجرد وامكانية الفعل، إلى الحب الذي هو عبر الشهوة وإلى الفعل المنجز؛ ويتدرج المقطع الرابع من الخوف من الموت والتشكيك في الولادة الجديدة، إلى قبول الموت كضرورة للولادة الجديدة، إلى الصلاة لحفظ الأموات والأحياء، إلى التأكيد بأن الموت باعث الولادة الجديدة، كما يتغنى أيضا في القصيدة الأولى بالله الأب كالمحرك الذي لا يتحرك، وفي الثانية بالله كالابن الفادي، وفي الثالثة بالعذراء كشفيعة، وفي الرابعة بالروح القدس؛ ويندرج المقطع الخامس أخيرا من اليأس لعدم ثبات الكلمات، إلى قبول الصراع مع الكلمات، إلى اكتشاف «الكلمة»، إلى امكانية دوام الكلمات دواما فنيا.

وقد أطلق الشاعر اسم «رباعيات» على هذه القصائد، مدللا بذا على العلاقة بينها وبين الموسيقى (واشارة بصورة خاصة إلى موسيقي معين هو بيتهوفن والى رباعياته الأخيرة). وقد أوضح في محاضرته عن «موسيقى الشعر» العلاقة بين هذين الفنين، وهي المحاضرة التي القاها في ١٩٤٢، بعد فراغه من نظم آخر «الرباعيات» بوقت قصير. وقد شدّد فيها على أن موسيقى الشعر ليست مسألة الموسيقى في كل بيت بمفرده بل في القصيدة بكاملها كوحدة، وعلى أن البنيان والتركيب الموسيقي ينمّى عن طريق استعمال صور رئيسية تتكرر باستمرار. وقد وصف أ. آ. ريتشاردز شعر إليوت بأنه «موسيقى أفكار»، بمعنى أن الأفكار والصور فيه مرتبطة معا ارتباط المواضيع في قطعة موسيقية لا ارتباط الأفكار في الكتابات المتعاقبة. وينجل التركيب الموسيقي هنا في الصور والرموز المستعملة، المتكررة على الدوام، والمكتسبة معاني اضافية، بل أنواعا مختلفة من المعاني، عند ما تتكرر.

لكن إليوت قد يكون عنى، باطلاقه اسم «الرباعيات» على قصائده، مدلولات أخرى أيضا: فقد يكون قصد التلميح إلى الأصوات الأربعة التي يستعملها فيها: صوت العرض الجاف، حيث المتكلم هو العقل، والأبيات تعليمية لا زخرفة فيها ولا

زويق ولا تبعد عن النثر إلا قليلا؛ والصوت الثاني، الذي يترجم أفكار الصوت الأول إلى عواطف، وهنا المتكلم هو القلب، والأبيات مليئة بالصور؛ والصوت الاخباري، ويعنى بالحوادث، والمتكلم هنا هو الحواس، والأبيات تضم الصور مما في سياق من الأحداث؛ وصوت النبوّة، المعني بلحظات التقاطع بين الزمان واللازمان، والمتكلم هنا هو الروح أو النفس، والأبيات تضم الرموز. كما أن من مدلولات اسم «الرباعيات» تعلق كل من القصائد بأحد العناصر الأربعة: بالهواء في الأولى، والتراب في الثانية، والماء في الثالثة، والنار في الرابعة؛ وبالفصول: بالصيف المبكر في «بيرنت نورتن»، وبأواخر الصيف في «إيست كوكر»، وبالخريف في «دراي سلفيجز»، وبالشتاء في «لتل غدنغ».

وفيما يلي عرض وتحليل «للرباعيات»، واحدة واحدة مقطعا مقطعا، قائمان على آراء النقاد المختلفين في انكلترا وأمريكا، كما سجّلوها في كتب كاملة أو في فصول أو دراسات فرعية.

• • •

عند ما ظهرت «بيرنت نورتن» أولا في «مجموعة القصائد»، مهّد لها إليوت باقتباسين من هيراقليطوس، جعلهما، حين ظهرت تلك القصيدة كأولى القصائد الأربع بشكل كتاب، فاتحة «للرباعيات» جميعها لا للأولى وحدها. وقد ترك الاقتباسين بأصلهما الاغريقي دون ترجمة – لأنه، كما قال، لا يمكن لأية ترجمة واحدة أن تعبر أكثر من تفسير محدود، إذ أن معاني المصطلحات الرئيسية في الفلسفة الاغريقية لا يمكن قط أن تنقل نقلا كاملا إلى أية لغة حديثة. يقول الاقتباس الأول ما معناه: مع ان «الكلمة» تتحكم في كل شيء، يتصرّف معظم الناس وكأن لهم فهمهم الخاص بهم (أو كما كان إليوت ليقول: مع ان هناك مركزا أو محورا واحدا، يعيش معظم الناس في مراكز خاصة بهم). ويقول الثاني ما معناه: طريق الصعود وطريق النزول هو هو (ويردده إليوت في «الرباعية» الثالثة، البيت ١٢٩).

(١) ويستهل الشاعر أول رباعياته بأبيات فلسفية عن طبيعة الزمان، ويقدّم فيها عددا من الآراء، بناها على قراءاته في الموضوع لكن ربطها هنا بالقضايا القائمة في باله في اختيار القصيدة. فهو يتحدث عن الزمان: الزمان الماضي والحاضر والمقبل والأبدي، وبالنسبة له كبطل القصيدة الزمان الحاضر هو وضعه الراهن وخاصة في وقت زيارته للحديقة، والزمان الماضي هو ذكرياته عن سابق حياته، وفي أثناء تأملاته يرتبط وضعه الحالي وماضيه بنظام أبدي ويرى المستقبل في ضوء جديد. ويصل الشاعر بين تأملاته المجردة هذه وبين اختياره في جنينة الورد بأبيات قليلة (١١–١٨)، أولها صدى القديس أوغسطينوس الذي شبه ذكرى الماضي بوضع خطى نبق مطبوعة في عقولنا – في مقطع من «اعترافاته» يبحث فيه في طبيعة الزمان والذاكرة والطفولة، وهي الأشياء التي تستحوذ على تفكير الشاعر في هذا الجزء من القصيدة. ويشير «الممر الذي لم نخط فيه» و «الباب الذي لم نفتحه قط» إلى عالم ما كان ممكنا أن يكون. لكن «لأي قصد» ينفض الغبار عن هذه الذكريات، كأن المتحدث يتردد قليلا قبل أن ينصرف إلى استعادة الذكريات، غير واثق من أن شيئا ما يمكن أن يستفاد من إعادة ذكريات نصف منسية.

بعد هذا يرد الاختيار الرئيسي في القصيدة، اختيار جنينة الورد، الذي سيلعب دوره في سياق «الرباعيات» كلها. فالشاعر غارق في تأملاته في الزمان وفي ماضيه هو، إذ تقطع حبل تأملاته فجأة تجربة خارقة ما، تكشف له عن معاني جديدة في ماضي حياته، وتستهل في حياته الروحية عهدا جديدا: فهو الآن يرى معنى ومقصدا في حياته كما كانت فعلا، فلا يعود لسابق تأملاته الأليمة حول حياته كما كان ممكنا أن تكون ولم تكن فعلا. ووصفه الحديقة ينطبق في كثير من تفاصيله على حديقة بيرنت نورتن، لكنه يضم أيضا عددا من العناصر التي اعتاد القارىء على لقائها في قصائد إليوت القديمة، كما يحوي إشارات إلى طائفة من القطع الأدبية لسواه. «عبر البوابة الأولى»: الحديقة حديقة

الطفولة. أيلحن السهاني الخادع؟: الخادع لأنه يقود إلى رؤيا نموّه أنها دائمة لكن دوامها مجرد خداع. الأصداء «محتجبة عن النظر»: إما لأنها تمثل عالم ما كان ممكنا أن يكون ولم يحقق في حياة المتحدث، أو لأنها مجرد «أصداء» من الماضي، يُحسّ بها ولا تُرى. «خفاف الوطء»: لأنهم ليسوا واقعيين تماما. واختبار الجنينة (٣١ – ٣٨) اختبار حبي: فهناك «الماء من ضوء الشمس» بدل الجفاف في الحوض الخالي، وهناك زهرة اللوتس ذات الرموز الجنسية، وهناك الورود التي تثير الحب، وفي ختام القصيدة حين يشير الشاعر إلى اختبار الجنينة يذكر «النهوة»، مبينا بذا أن رؤياه في الحديقة تضمنت عنصر الشهوة. بعد هذه الرؤيا تمر السحابة، «وإذا الحوض خالٍ»: خيبة بعد الأمل – فالاختبار لم يتحقق، ظل في عالم ما كان ممكنا أن يكون. لكن اختبار الجنينة يحتمل تأويلا آخر، يتضمن حسبه تحقيق مقصد إلهي في حياة الشاعر. فالعصفور، بعد الرؤيا، يقول «إن الجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل قدرا كبيرا من الواقع» – وهذه الكلمات ترد حرفيا في مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»، في فحوى تتعلق «بالفرح المؤلم المفاجئ» الذي يخترق الانسان عند ما يتحقق مقصد الله. ولزهرة اللوتس، مع إيحاءاتها الجنسية، إيحاءات روحية، وهي رمز الحب السماوي كما رمز الحب الأرضي. كما أن الوردة ذاتها، رمز الحب الأرضي، قد استعملت في الأدب العالمي مرارا وتكرارا رمزا للحب السماوي. فتجربة الجنينة تمزج معا بين هذين اللونين من الحب. ونجد في البيت «والتمع السطح من قلب النور» (بما يحمل من إشارة أدبية إلى «قلب الظلام» قصة جوزيف كونراد حيث يرمز قلب الظلام إلى أعماق اليأس والظلام الروحيين) رمزا إلى الاشراق السماوي.

وينسحب الشاعر، في المقطع الثاني، ليتأمل موضوعيا في مغزى اختباره الشخصي. فيصوّر لنا في مطلعه صورة رمزية للكون المنتظم، الذي تبدو الحركة فيه من جزء لجزء كأنها لا حركة، صورة لحركة مستديمة دائرية وتصاعدية في الوقت ذاته، لعناصر عديدة تتراءى متناقضة لكنها تسير متحدة معا في نمط واحد، في رقصة «العالم الدائر» أي عالم الزمان. ويشير البيتان الأولان إلى بيتين في قصيدتين لملارميه وكان إليوت قد استعملهما بنصّهما الخالي في مطلع قصيدة له أهداها لهذا الشاعر الفرنسي؛ ويؤكدان أن أمور هذا العالم، الحسية الأرضية منها («الثوم») والجميلة العميقة («الياقوت»)، تعمل معا على حجب رؤيا المركز «الساكن» عن عيوننا. وتقول الأبيات التالية إن ارتعاش عروقنا يجري تحت جراح قديمة مشفيّة وغير مشفيّة، وإن الحركة داخل أجسادنا الدائمة السريان شبيهة بالحركة التي نراها في النجوم المنسابة في المجرة، وبجريان عصارة الصيف في الأشجار. ونرى في الوقت ذاته تراقص النور على أوراق الشجر، ومطاردة الكلب للهلوف على الأرض وفي السماء بين النجوم.

كل شيء إذاً حركة ونمط؛ وبعد وصفه للحركة ينتقل الشاعر لوصف النمط، ويستعيض هنا عن الصور الخاطفة بالبيان المجرد، ويصبح إيقاع الأبيات أبطأ وأهدأ، والأسلوب تحليليا – ليعرّف مركز هذا النمط الذي لا يتغيّر، محور العجلة، «النقطة الساكنة». وكما رمز «العالم الدائر» إلى عالم الزمان، ترمز «النقطة الساكنة» فيه إلى عالم الأبدية، إلى عالم فيه «الماضي والمستقبل يقترنان». ولكي يجعل الشاعر بامكاننا تصوّر هذه «النقطة الساكنة»، يصفها عدة أوصاف سلبية وقائمة على المفارقة: فهي ليست «جسدا ولا بغير جسد»: أي ليست مادية ولكن يمكن مع هذا أن تدركها الحواس، كما في جنينة الورد؛ وهي ليست «من ولا إلى» وليست «وقوفا ولا حركة»: أي انها بدون الحركة عماد الزمان، لكنها مع هذا ليست ساكنة بمعنى عدم التحرك فذلك يعني الموت؛ هذه الحركة التي ليست بتحرك يسميها الشاعر «الرقص»، وهذا الرقص هو الذي يوفق بين الزمان والأبدية.

ثم (٧٠ فما بعد) ينتقل إلى وصف «النقطة الساكنة» وصفا إيجابيا، ويهجر المفارقات المجردة ملتجئا إلى الصور – وهي صور شبيهة بالتي استعملها في وصف جنينة الورد، مدللا بذلك على أن كلا الاختبارين يصف لحظة النشوة ذاتها، أولا في إطار الحديقة، وبعد ذلك كتأملات في اللحظة بمعزل عن الظروف التي فيها حدثت. فالاختبار الآن يتضمن شعورا بالانطلاق بعيدا عن الذات ومشاكلها، شعورا بالنعمة والاشراق وبمزيج من السكون والحركة، وشعورا بالاكتمال، واحتفاظا بعالم الاختبار البشري ولكن امتلاء فوقه في الوقت ذاته. وكما تضمن اختبار الجنينة اكتشاف مقصد سماوي في الحياة، فان الأبيات الحالية تعود بدورها لذكر هذه الناحية من الاختبار (٧٢ – ٧٨). «فالعالم الجديد» هو عالم الاشراقة الصوفية التي تجلّب الشاعر، بينما «القديم» هو العالم العادي بما في ذلك حياة الشاعر الأولى ذاتها؛ و «النشوة الجزئية»، نشوة الحب الأرضي، تدرك وتعترف بأن لها معنى في اكتمالها في النشوة الصوفية؛ و «تسوية الفزع الجزئي» هي الدينونة، نقيض الرؤيا الالهية. لكن الانسان، لأنه إنسان، لا يستطيع أن يبقى على صعيد إدراك الكمال: «فلاسل» الحياة الزمنية تمنعه من معرفة الأعالي في الحياة الروحية – أو من معرفة الأعماق فيها، في حين أن المقصد الالهي يتضمن إما الخلاص أو الدينونة – وهما ليسا على طرفي نقيض بقدر ما كل منهما نقيض للفتور الخلقي من الخلاص ومن الدينونة (يقول إليوت في مقاله عن بودلير: بقدر ما نحن بشر، ما نفعله لا بد أن يكون شرا أو خيرا؛ بقدر ما نفعل الشر أو الخير نحن بشر؛ ومن المفارقات أنه أفضل أن نفعل الشر من أن لا نفعل شيئا؛ فنحن على الأقل نوجد. فمن الصحيح أن نقول إن عظمة الانسان هي قدرته على الخلاص؛ ومن الصحيح أيضا أن نقول إن عظمته هي قدرته على الهلاك). واذ كان الجسد لا يستطيع أن يتحمل «السماء والدينونة»، كان علينا، كيما يكون الاختبار الصوفي أكثر من اشراقة عابرة لا تتحصّل، أن نتبعها بانضباط ورياضة روحية، كما شدد معظم الصوفيين، وكما سنقرأ في المقطع التالي. ويعود في الأبيات الأخيرة إلى لحظة النشوة، ويضيف لحظة الحديقة لحظتين أخريين مماثلتين، سبق أن استعمل أولاهما في قصيدة فرنسية له. وينهي المقطع بقوله إنه عن طريق استعادة هذه اللحظات، الخارجة عن الزمان لكن المرتبطة بالزمان، نتمكن النفس من الاستعلاء أخيرا على بُعد الزمان.

ويستهل المقطع الثالث بصورة لقطارات تحت الأرض في لندن، صورة قاتمة مفعمة بالفرف بحد ذاتها، لكنها تبدو أقتم حين نقارنها بصورة حديقة بيرنت نورتن المشرقة البهية المنفتحة، كما أنها صورة معاكسة «للنقطة الساكنة» التي هي محور العلاقات الداخلية وهدفها: فهنا وصف حياة بلا محور ولا هدف ولا علائق، وبدون «التحرر الباطني» و «العتاق». وقد سبق لإليوت فرمز بلندن مرارا لضخامة المدنيّة الحديثة وجدبها، ولندن هنا «أرض خراب» أخرى، سكانها «رجال جوف» بلا نفوس أو مشاعر، يتنقلون بين محطة ومحطة، في حركة لا هدف لها ولا تؤول إلى غاية – فهي بعيدة كل البعد عن حركة «الرقص». «ولا امتلاء ولا خواء»: لا الامتلاء كما في الحديقة من ضوء الشمس، ولا خواء كما في الطريق السلبية التي سيتعرض لها بعد قليل والتي سيسميها في القصيدة الثانية «ظلمة الله». لا روح هنا، بل «ريح باردة/ تهبّ قبل الزمان وبعد الزمان»، لا قلق خلاق، بل وجوه «أضناها الزمان» وتشغلها أمور الدنيا عن الانشغال بأمور الروح، ولا صحة ولا اكتمال، بل «رئات سقيمة» و «نفوس عليلة»، ولا حركة منتظمة، بل «اناس وفصاصات ورق، تدوّمها الريح». «وليس هنا الظلمة»: ظلمة ليلة النفس الظلماء التي طالما تحدث عنها المتصوّفون، وخاصة القديس يوحنا الصليب، والتي هي موضوع القسم التالي من هذا المقطع – التي ينتقل فيه الشاعر من ذلك «العالم المزقزق» إلى العالم الأدنى الخلاق،

إلى الصمت والظلمة والعزلة الباطنية، إلى الخواء الذي ليس خليا من المعنى بل من أمور الذات.

كان الشاعر يورد في آخر المقطعين السابقين لحظة النشوة العابرة القصيرة – لكن هذه اللحظة بحد ذاتها لا تكفي في الحياة الدينية، فلا غنى عن أن تتبعها رياضة روحية : وهذه هي موضوع هذا القسم. فلا مناص للمرء من أن ينزل أكثر وأكثر، إلى «عالم ليس بعالم»، لأن كل ما يتكون منه عالمنا نحن مفقود فيه. وقد اعتمد إليوت هنا على تعاليم القديس يوحنا الصليب : «فجفاف عالم الحس» و «جلاء عالم الخيال» و «عطالة عالم الروح» التي على المرء أن يعانيها، تقابل مراحل الليلة الظلماء الثلاث في يوحنا، القائمة على انتفاء الحواس أولا، ثم العقل، وأخيرا الروح؛ – والأبيات التالية أيضا، عن الطريق «الأخرى»، طريق الصعود، صدى ليوحنا كما لعبارة هرقليطوس الثابتة التي ذكرناها فيما سبق. كل هذا يحدث «بينما العالم يتحرك» على «طرقاته المعدنية» : – لا طرقات السكك فحسب التي لا تؤول إلى هدف، بل أيضا وبصورة أعم نوع حضارتنا الميكانيكية الحاضرة بأسرها – يتحرك حركته الأخرى المغايرة، حركة «النشوة» والخيبة، التي قد حرمت النفس المتدينة ذاتها منها، إذ نزلت إلى درك الظلمة التامة التي تسبق تقبل النعمة الالهية.

(ومن الطريف ذكره أن أحد النقاد يعين على وجه التحديد أي خط قطار يعنيه إليوت في هذا المقطع، ويعتمد على إليوت ذاته كمصدر لتحليله : فهو يعني محطة غلوستر رود، القريبة من منزل إليوت، والتي يتقاطع فيها خطان، وعلى إليوت أن يأخذ القطار منها إلى مكتبه قرب رصيف سكوير. ويحلل هذا الناقد القسم الثاني من المقطع هكذا : من أراد ركوب القطار إلى رصيف سكوير كان عليه أن ينزل أكثر وأكثر، من خط ميركل إلى خط بيكاديلي، في درج لولبي طويل – «هذه هي الطريق الواحدة، والأخرى/عينها» : الأخرى هي المصعد المحاذي للدرج والموصل للهدف ذاته – والذي يتحرك الراكب فيه دون أن يتحرك فعلا، «لا بالحركة بل بالامتناع عن الحركة»).

أما المقطع الرابع فهو وصف لحالة الموت في الحياة والحياة في الموت، لحالة الانتظار، ووصف رمزي لليلة الظلماء في إطار صور بعيدة عن صور المدينة كما في المقطع السابق وشبيهة بصور الحديقة كما في الأول : فالنهار قد دفنه الزمان، والحركة الوحيدة هي حركة خطف الغيمة الشمس، الآتية لا إلى حجب مركز الكون اللامتحرك عن عيوننا فحسب، بل إلى نزعه بالكلية. وبعد الزمان يجب أن يشتغلي وأن يتقاطع مع شعاع الضياء الأبدي. وتنتظر النفس الموت أو الحياة، تنتظر لحظة الاشراق، وتتساءل إن كان الضياء سيعود أبدا، إن كان عباد الشمس، رمز الله الابن، سيلتفت اليها، ودالية القليبانيس التي تشير للعذراء، رمز المحبة ستنحني عليها، إشارة إلى الولادة الجديدة. هذه رموز هبات سماوية يمكن أن يمنحها الله لنا، لكن علينا أن ننتظرها ولا نستطيع استمالتها إلينا. لكن قبل أن تتقبل النفس النور الالهي عليها أن تجتاز لا الظلمات فحسب بل الموت أيضا (١٣٠ – ١٣٤). وينتهي المقطع بذكر «صياد السمك» – ومرة أخرى نرى الطائر رمزا لاقامة العلاقات مع المحور الحيوي، مع الشمس التي كانت قد خطفت – ويقرن رمزي الضياء و «النقطة الساكنة»، إشارة إلى أن الاشراق المنتظر أبدي لا زماني. وهنا الجواب على تساؤل النفس إن كانت ستحيا من جديد : ستحيا عند ما يعود العالم للاتصال «بالنقطة الساكنة»، عن طريق النعمة («صياد السمك»).

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى موضوع الزمان والأبدية، ويبدأه بعلاقة الكلمات والموسيقى بهما وبضرورة الزمان والحركة لقيام النمط، فيذكر أنه في كلا الفنين تتلو الكلمات الكلمات والأنغام الأنغام، لكنها إن ظلت متعلقة بالزمان فحسب تمحي وتموت : لكن الفنان، كيما يتغلب

على قيود الزمان هذه، يفرض على كلماته وأنغامه المتحركة والمتبدلة قالبا ونمطا يمنح العمل الفني شيئا من السكينة التي لا تزول. ولا غرابة في أن ينصرف الشاعر في «رباعياته» إلى التحدث عن الفن وخاصة عن فنه هو الشعر، والى تبيان أنه عن طريق الفن أيضا بتقهر الزمان – لكن لاهتمامه بطبيعة الكلمات ووظائفها صعيدا آخر: فهو يصف ضمنا العلاقة بين الكلمات وبين الرؤيا الصوفية: فكما أن الكلمات والأنغام تدوم لحظة فحسب في الزمان، هكذا الرؤيا أيضا، وكما تكتسب تلك سكينة ومعنى من طريق القالب الفني، تكتسب هذه دواما ومعنى من طريق اخضاعها الرياضة الروحية. وسكينة العمل الفني سكينة جمالية وميتافيزيقية معا (١٤٤ – ١٤٩) ودوامه مثيل للحاضر الأبدي الذي أشار إليه الشاعر في مطلع القصيدة: فكما يتحرك الاناء الصيني «على الدوام في سكينته»، يحوي الحاضر الأبدي حركة الرقص الأبدية؛ وادراك سكينة العمل الفني يطابق إدراك «النقطة الساكنة في العالم الدائر». ثم ترد أبيات عن صعوبة استعمال الكلمات استعمالا صائبا في الشعر، يخلص منها الشاعر، باستعماله البارع لكلمة «الكلمة» (١٥٥) الروحية المدلول في سياق «الكلمات» الفنية المدلول، عائدا إلى موضوعه الرئيسي (وفي الوقت ذاته يدلل، بربطه بين «الكلمات» و«الكلمة»، على الأهمية والقوة التي يعلقها على اللغة، رافعا إياها إلى مستوى سماوي). ويرى الشبه بين «الكلمات» و «الكلمة»، فكلاهما عرضة لسوء الفهم والهجوم والسخرية، وان تكن هذه الأخطار أخطارا وهمية هاجزة (١٥٧ و١٥٨). غير أن لادخاله فكرة «الكلمة» في هذا السياق مقصدا آخر: «فالكلمة» بمعناها المسيحي (المسيح) هي تحقيق لحظة النشوة في جنينة الورد: فهذه اللحظة، في الزمان وخارج الزمان معا، في نقطة تقاطع الزمان واللازمان، هي انعكاس ورمز للحظة الكبرى في تاريخ البشرية، لحظة التجسد، التي سيعود إليها في «الرباعية» الثالثة.

وفي الأبيات الأخيرة يذكر الشاعر «رمز الدرجات العشر» التي يتحدث عنها القديس يوحنا الصليب باسم «سلم التأمل السري» كدرجات، فنها الله، ترقاها وتنزلها النفس باستمرار، في ارتفاع وفي اتضاع، قبل أن تتحد نهائيا بالله؛ لكنها هنا تعبر أيضا عن التأليف بين السكينة والحركة. فالحركة التي يستدعيها تسلق الدرجات مجرد تفصيلة في نمط التطهر الروحي، والنمط يستدعي السكينة. والأبيات التالية (١٦١ – ١٦٦)، قائمة على نظرية أرسطو في المحرك الأول، المحرك الذي لا يتحرك، العقل السماوي الذي يفكر ذاته باستمرار ويسبب كل الحركة عن طريق المحبة – وفيها عرض للتناقض بين الحركة والسكينة، بين الشهوة والحب. لكن الزمان هو الصورة المتحركة الرقص الأبدي، وبالتشكل ذاته الشهوة رمز الحب – هي الحب «من وجهة نظر الزمان»، والحب غير متحرك لكنه يبدو لنا متحركا لأننا نراه «من وجهة نظر الزمان». وجنينة الورد رمز لكلا الشهوة (الحب الأرضي) والحب (الحب السماوي)، ولحظة الجنينة ليست شهوة محضة ولا حبا محضا، بل تمثل حالة وسيطة بين الاحتمال والواقع «بين اللاكيان والكيان».

بعد هذا يعود الشاعر في ختام القصيدة إلى بدايتها، ويذكر البصيص، والغبار (ويتضح «القصد» من «تنقيص» الغبار: فذلك ليذكرنا بأن كل لحظة من لحظات الزمان يمكن أن تتجلى وتسمو من طريق إدراكنا النمط الأبدي ومشاركتنا فيه)، وضحك الأطفال، وهتاف العصفور، الذي يقول لنا (١٧٣) إن لحظة النشوة تأتي فجأة، هنا في حياتنا اليومية، في البعد الزمني، لكن ذكراها ومعناها يظلان على الدوام مع صاحب الاختبار. وتنتهي القصيدة، وسط ضحك الأطفال، بالقول بسخف الزمان الجديب والممتد من قبل ومن بعده لحظات الاشراق هذه: فالزمان قد قهرته الأبدية.

(٢) بين «بيرنت نورتن» (١٩٣٥) و «إيست كوكر» (نظمت ١٩٣٩ ونشرت ١٩٤٠) حدثت الحرب العالمية الثانية. وقد ذكرنا أن الحرب هذه

مسؤولة عن إعادة إليوت الشعر – لكنها أيضا مسؤولة عما في هذه القصيدة من سوداء وتشاؤم، وأثرها واضح فيها كلها، وخاصة في المقطعين الثاني والثالث، وسيتضحان أيضا في القصيدتين الثالثة والرابعة.

تتعرض الأبيات الأولى في المقطع الأول لفكرة التتابع في حياة الانسان وحياة البشرية وفي كل أعمال الانسان والحيوان: فلجسمها النمط ذاته، نمط تتابع الولادة والنمو والانحلال والموت. فالبيوت تقوم وتسقط، وفي سقوطها تترك فسحات ومادة لبيوت جديدة، وأجسام الناس والحيوانات تنمو بدورها وتموت، وتصبح رمادا وترابا، وتربة للنبات الذي يغيث الأجيال القادمة. وتشير «البيوت» إلى سائر الأشياء التي يبنيها الانسان لتعمر بعده، كالممالك والمؤسسات والعادات وطرائق التفكير والشعور والتعبير. لكن لها مدلولا آخر: فالمعروف أن إليوت كان، قبل نظم هذه القصيدة بسنتين، قد زار قرية إيست كوكر في مقاطعة صمرست، التي كانت موطنا لآل إليوت، أسلاف الشاعر، في القرن السادس عشر، ومنها هاجروا في القرن السابع عشر إلى العالم الجديد. وقد صرّح هو نفسه أن الصور في هذا المقطع مأخوذة من القرية ذاتها. وعلى هذا فإن هذه البيوت التي تنمو وتسقط تتخذ معنى جديدا: فهي البيوت الفعلية لأجداده التي قد انهارت الآن فلم يجد لها الشاعر العائد زائرا من أثر، بل قام مكانها «حقل مكشوف، أو مصنع، أو طريق عام» – لكنها أصبحت، هي وأصحابها، جزءا من الأرض التي يعيش عليها ويبني عليها سكان القرية الحاليون. وكأن أسلافه بهجرتهم لأمريكا قد أوقفوا مجرى هذا التتالي، تتالي نمو الأجيال من تربة معينة والعودة اليها، وكانت هجرتهم «بداية» على نطاق كبير، وجدت «نهايتها» عند ما قام حفيدهم الشاعر برحلة عائدا من أمريكا إلى وطنه الأصلي، وتجنس بالجنسية الانكليزية التي كانت جنسيتهم فيما مضى، وزار الموضع الذي هاجروا منه. فأتم الشاعر بعمله هذا الدورة، وصارت الكلمات الأولى «في بدايتي نهايتي» تعني العودة إلى الموضع الذي هاجر آباؤه منه، العودة إلى منبع واصل أسرته – كما عاد، في «الرباعية» الأولى، بفكره إلى طفولته: فالعودة هنا تمضي أبعد في الماضي والزمان.

أما «الشعار الصامت» (١٣) فيشير إلى شعار ماري ملكة اسكتلندة: «في نهايتي بدايتي»، العبارة التي تتردد بأكثر من شكل في هذه القصيدة، وإلى شعار آخر، كما ذكر إليوت نفسه لأخيه، هو شعار أسرة إليوت ذاتها: «أسكت واعمل»، الذي يجد صداه في أواخر القصيدة (٢٠٤): «علينا أن نسكن وأن نتحرك أبدا».

يلي هذا وصف للحقل المكشوف، يبين أن المكان مختلف عن جنينة الورد: فالحجارة السمراء «تتشرب النور» لكنها «لا تعكس شعاعه»، وعوضا عن الطير والورود المفعمة بالحياة، هنا زهرات الداليا «ترفد» و «تنتظر اليوم» وحلول الليل.

وفي الأبيات التالية (٢٨ – ٣٣) نجد معنى آخر لعودة إليوت الى إيست كوكر ككان بداية ونهاية: فهذه الأبيات اقتباس حر، تشير إليه التهجئة القديمة التي احتفظ بها الشاعر (في الأصل الانكليزي)، من مؤلف «كتاب اسمه الحاكم» وضعه في ١٥٣١ السير توماس إليوت، أحد مواطني إيست كوكر وأسلاف الشاعر. وليس مقصد إليوت مجرد الاقتباس من سلف له، بل إنه يجد بينه وبين مؤلف «الحاكم» اهتمامات أدبية ودينية وسياسية مشتركة، من ناحية، ويجد، من ناحية أخرى، بين عصره وعصر سلفه فروقات جوهرية: ففي عصر إليوت القديم كانت انكلترا في مستهل نهضتها الكبرى وتتحفز لعهد سيطرتها العالمية، أما في عصر إليوت الحالي، في أوائل الحرب الأخيرة، فكان وجودها ذاته مهددا بالخطر. وهكذا فإن تلك الفترة من تاريخ انكلترا المبتدئة بعصر النهضة والممتدة إلى الحرب العالمية الثانية تشكل تدرجا من الولادة فالنمو معقى الانحلال والموت، من «البداية» إلى «النهاية»: ففي «بدايته» الشاعر، المنجلية في

نوماس إليوت المقتبس منه، «نهاية» الشاعر، متجلية في نوماس إليوت المقتبس.

هذه الأبيات مدرجة ضمن أبيات (٢٣ – ٤٦) يصف فيها الشاعر رؤيا جديدة، لكنها ليست رؤيا الحديقة بل رؤيا الحفل المكشوف، الذي لعله كان يقوم عليه فيما مضى بيت أحد أجداده: ففي الحفل يرى، في منتصف ليل صيف، رؤيا لأشباح من الفروبين يرقصون حول أكوام النار. لكن بينما كان «الرقص» في القصيدة السابقة رمزا للحركة اللازمانية، التوفيق بين الحركة والسكينة، فان الرقص هنا، ولو انه لا يصل درك حركة الناس وقصاصات الورق التي تدوّمها الريح، فانه إنما يرمز للحركة الدورية لحياة البشر. فنحن هنا في عالم الزمان، و «سلاسل الماضي والمستقبل» ما تزال فعّالة، وبداية الدورات ونهايتها «زيل وموت».

وفي الأبيات الأخيرة نراه يحاول الانطلاق من بعد الزمان والتتابع الدوري: فبعد رؤيا منتصف الليل يحس باقتراب الفجر وبالبحر والريح – فهو يستعد لانطلاق جديد، لبداية جديدة، لكن على صعيد آخر وفي بعد مختلف.

أما المقطع الثاني فيروي ما كان يعتري الشاعر من قلق وتشاؤم وشبه يأس في أوائل الحرب. ويتخذ قسما المقطع الخريف والتقدم في العمر موضوعا لهما، ويبحثان فيه أولا بأسلوب غنائي، يسميه الشاعر بتواضع وبلهجة ساخرة «دراسة بنمط شعري خلق» ثم بأسلوب نثري مباشر.

يصف القسم الأول صراع أزهار الصيف وأزهار الربيع والشتاء، وانحلال نظام الفصول المقرر، والانقلاب العنيف في الكون كله. فالبروج في حرب، و «العقرب» (قوى الدمار) يقاتل «الشمس» (قوى الخلق) و يدحرها فتهوي هي والقمر، والنيازك والشهب «تبكي» و «تطير»، وكل شيء تدوّمه «دوّامة سنحمل/العالم إلى تلك النار المدمرة/التي تحرق من قبل أن تطفئ الثلوج». هذه الدوّامة المدوّمة تبدو في تناقض حاد مع الرقص المنتظم في المقطع السابق ومع فكرة التتابع والنمط الدوري المشار إليها هناك. والقسم كله في تناقض بارز أيضا مع القسم الموازي له في «بيرنت نورتن»، حيث انسجمت أنماط الكون و «تصالحت بين النجوم»، بينما لا مصالحة هنا بل صراع واضطراب وفوضى.

ويحلّل القسم الثاني هذه الفوضى والاضطراب، منتقلا منها في السماء والأفلاك إليها في البشر. في العرف والتقليد أن الخريف في حياة البشر زمن هدوء ووقار؛ لكن الشاعر، الذي كان في الثانية والخمسين من عمره عند نظمه القصيدة، يتطلع إلى فترة الهدوء والوقار هذه، لكنه يلفي ذاته مضطربا قلقا. وينطبق الشيء ذاته على المجتمع وعلى المدنية من حوله: فهي بعد أربعة قرون من التطور يفترض أن تكون قد اكتسبت «حكمة الشيخوخة»، لكنها بدل ذلك قد ألقت بنفسها في خضم حرب لم يعرف مثلها في التاريخ. فالخبرة لا تحمل معها الحكمة، ولا الشيخوخة الهدوء؛ وما من معرفة صحيحة إلا معرفة الانتظار بانصاع – «ليس للانصاع نهاية» –، انتظار الارشاد العلوي. لذا يرى الشاعر أن فكرة السياق والتتابع في الحياة والتاريخ قد انهارت وانتقضت، وأن عودته إلى نقطة الانطلاق في إيست كوكر وكل ما رمز له، ليست عودة واختتاما. إذاً فهو ليس في ختام الطريق، بل «في منتصف الطريق»، «في غابة مظلمة»، مثل دانته في أول «جحيمه»، وطريق الخروج من الظلمة ليست في دورة جديدة في الزمان، بل في النزول إلى أعماق أحلك ظلاما.

وينتهي المقطع ببيتين جعل كل منهما شبه قسم قائم بذاته (٩٩ و ١٠٠): في المقطع الأول كان الشاعر قد صوّر «البيوت» و «الراقصين» كجزء لا يتجزأ في سياق التتابع المستمر – لكن بما أن نمط التتابع هذا قد بدا كاذبا الشاعر، فإن «البيوت» و «الراقصين» الذين كانوا من مقوّماته غابوا هم أيضا «تحت البحر» و «تحت التل»، فبدلا من ابتداء دورة جديدة في الزمان، لا يرى الشاعر إلا الفراغ والدمار والظلام.

بعد أن تأمل الشاعر في المقطع الأول في الماضي، وفي الثاني في الحاضر، ينصرف في الثالث إلى التأمل في المستقبل، وترد هنا الفاظ «الرجاء» و «الانتظار». لكن المستقبل القريب ظلام بكامله – «ظلام ظلام ظلام» (١٠١ – ١١١) كما يقول شمشون في مسرحية ملتون؛ إنه ظلام بدون هدف، الظلام الذي كان يخشى الشاعر وقت كتابته القصيدة أنه سيغمر انكلترا والحضارة الأوروبية، والفنال إلى أن «تهوي الشمس والقمر» فيغيب الكون في الظلمات؛ ظلام بدون نمط، فبدل التنجيم الذي يشير إلى حركة الاجرام السماوية، سجلات اجتماعية، وبدل «الحاكم» الذي تحدث عنه السير توماس إليوت، «المديرون» الشركات التجارية. فلا رجاء إذاً في المستقبل في بعد الزمان، بل الرجاء كله عبر هذا البعد، في نمط المعاني السماوية الأبدية.

بعد هذا الظلام الذي بدون هدف، ينصرف الشاعر إلى الظلام الآخر، الداخلي، ظلام التأملات الدينية وعزلة النفس في ليلها الظلماء، ويصوره في صور مجازية ثلاث، الأولى (١١٣ – ١١٧) مستمدة من المسرح، والثانية (١١٨ – ١٢١) من قطار تحت الأرض، والثالثة (١٢٢) من المستشفى. وهو يصف هذا الظلام متطلبا هنا تدرّجا مماثلا لما نطلبه في «بيرنت نورتن» (١١٩ – ١٢١): فهو يأمر النفس، «اسكني، وانتظري بدون رجاء»، «انتظري بدون محبة»، «انتظري بدون تفكير». لكن في نهاية إنكار الذات هذا وهذا الانتظار تأتي الاشراقة: «وكذا تكون الظلمة النور، والسكينة الرقص»، التي تتضمن بعض عناصر من اختبار الجنينة (النور، السكينة، الضحك في الجنينة، النشوة) مع عناصر أخرى قد تشير إلى اختبارات خاصة مشابهة في حياة الشاعر. ويختتم هذه الأبيات عن عناصر لحظة الاشراق بقوله إنها تتطلب وتشير إلى «ألم/ الموت والولادة»: فان حياة الروح بجلدها الألم وما في الليلة الظلماء من موت روحي.

ويكاد القسم الثاني من المقطع يكون اقتباسا حرفيا من القديس يوحنا الصليب يلخص به الشاعر «الطريق السلبية»، وفحواه أن الطريق إلى تمام المعرفة والامتلاك والنعمة هي إنكار الذات إنكارا تاما.

أما المقطع الرابع المحكم النظم فهو قصيدة على النمط الميتافيزيقي، في قالبها وصورها، الذي كان يكتب فيه بعض شعراء القرن السابع عشر، وتشبه بشكل خاص قصيدة مارفيل «حوار بين النفس والجسد»، ليس فقط في جميع نواحي الشكل بل أيضا في أن كلا منهما تصوّر التطهر الروحي كحمى جسدية تزول إلى الصحة الروحية عن طريق الموت. وهي قصيدة دينية بحتة، قوامها الصلب والشركة المقدسة، وعناصرها كنايات أكثر منها رموزا؛ وقد كتبت ليوم الجمعة الحزينة، أو «العظيمة» (١٧١)، من سنة ١٩٤٠. وهي تربط بين فكرة الآلام البشرية عامة وليلة النفس الظلماء خاصة وبين آلام المسيح، الذي بعد صلبه في يوم الجمعة الحزينة وموته ودفنه وانحداره للهاوية اجتاز أحلك جميع الليالي ظلاما. فالجمعة الحزينة هي «نقطة ساكنة» تمّ الوصول إليها عن طريق النزول عبر الظلام – وفيها أصبح النزول والصعود، والظلام والضياء، والموت والولادة الجديدة، والألم والظفر، والجسد والروح، أصبح واحدا. على هذا «فالجرّاح» هو المسيح، و «جرحه» الصلب، و «المريض» الانسان، و «الممرضة» الكنيسة، و «المستشفى» العالم، و «بيان المرض» اعتلالنا الروحي الذي يظل كالبيان على سرير المستشفى في صعود وهبوط، و «الرأفة الحادة» تحل أحجية بيان المرض بأنها توجه هذه الفوضى في الصعود والهبوط وتجعل منها نمط «طريق صعود وطريق نزول» – وهي عنا طريق نزول إلى «نيران مطهرية باردة»: لكن هذه النار ليست «المدمرة/التي تحرق من قبل أن تطفئ الثلوج» (٦٧)، بل هي نار خلاقة، توحّد بين الطبيعة والروح، «فورود لهيبها، والدخان موسيقى»: ضياؤها ومز الحب، وظلامها تاج شوك، وورود

الحب واشواك الألم رمز الخلاص. وبما أن القصيدة قصيدة دينية، فان عنصري الخطيئة والافتداء بارزان فيها: «فالمليونير المفلس» هو آدم بعد السقوط، و«لعنته» هي الخطيئة الأولى – وكلما ازداد علمنا بالخطيئة وادراكنا لنصيبنا من المرض اقتربنا من الخلاص: «لنشق» على علتنا أن تصير من سيء لأسوأ. وكما تم الافتداء عن طريق صلب المسيح وقيامته، هكذا أيضا سيتاح للانسان في نهاية الليلة الظلماء أن يصل الاشراق والنعمة. ويشير البيت الأخير إلى شيء من الأمل في البشر: في أنهم، رغم انعدام الاتضاع فيهم ورغم ادعائهم السلامة والقوة، يدركون قيمة تلك الجمعة فيسمونها «عظيمة». (ويجدر بالذكر أن الجانب الأكبر من صور هذا المقطع تراثية – وردت في التوراة، وفي السير توماس براون، ولانسلوت أندروز، وغيره، والقديس يوحنا الصليب، وهيرقليطوس، وباسكال، الخ.)

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى الحديث عن الشعر، وعن شعره هو (بكثير من التواضع، خاصة أن نقده لشعره يجيء مباشرة بعد المقطع الرابع الفذ)، وعن كيف يعبّر شعرا عن وضعه الحالي. ولما كان من أهم عناصر «بيرنت نورتن» الزمان والأبدية والحركة والسكينة، ظهرت هذه العناصر في حديث الشاعر هناك عن فن الشعر – ولما كانت فكرة الزمان كدورات وبدايات جديدة من أهم عناصر «إيست كوكر»، ظهرت هذه أيضا في حديثه هنا عن فنه. فما يكتشف ويعبرّ عنه في الشعر قد اكتشف وعبّر عنه مرارا فيما مضى؛ وعمل كل شاعر سيعمل من جديد بعده، فكل محاولة بداية جديدة تستدعي «الكفاح لاستعادة ما فقد/ووجد وفقد مرة بعد مرة»؛ أما الظروف التي «تبدو غير مواتية» التي يكتب فيها شاعرنا، فهي كونه يعيش في مجتمع علماني في خضم حرب كبرى، يحاول فيه أن يستعيد الرؤيا المسيحية في العالم، التي عبر عنها كتّاب كثيرون قبله، لكن الانسان الأوروبي الحديث أوشك أن يفقدها.

والقسم الأخير يلخص القصيدة كلها، ويشير إلى الارتباط بينها وبين سابقتها. وهو يبدأ بالتشديد على أن «البيت هو المكان الذي ينطلق المرء منه» – وهذا ينطبق على حال الشاعر الذي يزور موطن أسلافه كما على حال شاعر «بيرنت نورتن» الذي كان يتأمل في ذكريات طفولته. لكن هناك فارقا: فالاشراقة في الجنينة التي دامت لحظة لا تكفي (١٩٢ – ١٩٦)، فلحظة النشوة يجب، كي تثمر، أن ترى من بُعد الزمان والتاريخ، في حياة الشاعر وتاريخ أسرته وبلاده (والحجارة التي «لا يمكن فك أسرارها» إشارة إلى حجارة الضرائح في مقبرة إيست كوكر). وفي الأبيات التالية (١٩٧ – ١٩٩) تشير «العشية تحت ضوء النجوم» الحياة في مظهرها الأبدي، و «العشية تحت ضوء المصباح» الحياة من حيث مظهرها الزماني، الحضارة الانسانية وتذكارات الماضي – ولكل منهما، لكلا المظهرين، «وقت»: كلاهما ضروري. لكن الحب ذاته أبعد من الزمان والمكان (٢٠٠ و ٢٠١)، وكل بداية جديدة في الزمان والمكان يجب أن تتخطى مجالها الأصلي، ألا تكون للأمام أو الخلف زمانا أو مكانا (٢٠٣)، بل أن تنتقل إلى «عمق آخر» ليس من هذا العالم.

والأبيات الأخيرة ترتبط مع الأبيات الأولى من جهة، وتحضرنا من جهة أخرى «الرباعية» التالية، بأمواجها ومياهها؛ والكلمات الأخيرة «في نهايتي بدايتي» ترتبط مع رسالة «دراي سلفجز»: «إلى الأمام أيها المبحرون». فان إليوت، كما سبق، بدأ الآن يفكر في تصانيفه كسلسلة متصلة الحلقات، فلم يوصل «إيست كوكر» إلى نتيجة حاسمة، كما فعل في «بيرنت نورتن»، بل جعل أبياتها الأخيرة قاعدة ينطلق منها إلى القصيدة الثالثة.

(٣) وتتابع هذه القصيدة الثالثة (١٩٤١) ما وصلت إليه الثانية: ففكرة الحياة البشرية والتاريخ البشري كسلسلة لا تنتهي من البدايات الجديدة، موجودة هنا أيضا وتعالجها صور جديدة قوية،

كما أن فكرة تجلّي اللازمان في الزمان تجد هنا التعبير الأكمل عنها في «الرباعيات» كلها، في الأبيات المتعلقة بالتجسد (في المقطع الخامس).

في المقطع الأول صورتا النهر والبحر. وكلاهما يحمل مدلولات شخصية: فقد جعل الشاعر لقصيدته هذه مقدمة قصيرة يوضح فيها أن دراي سلفجز اسم مجموعة صغيرة من الصخور قرب الشاطئ الشمالي الشرقي لولاية ميشيغن في أمريكا حيث عاش إليوت سنوات طويلة، تقوم عليها منارة، كما أن النهر هو المسيسيبي، الذي ترعرع قربه في مدينة سان لوي، والأبيات ١١ – ١٤ استعادات لذكريات طفولته هناك. فالمكان إذاً هو الولايات المتحدة التي ولد فيها وصرف سني طفولته وحداثته – وهكذا يكون الشاعر، بعد ذكره تاريخ أسرته قبل هجرتها من انكلترا في القصيدة الماضية، يذكر في هذه وطن طفولته وصباه نتيجة هجرتهم لأمريكا (ويعود أخيرا في القصيدة التالية إلى وطنه الأصلي ومذهبه الأصلي). لكن النهر والبحر معاني اخرى أعمق وأكثر شمولا، والنهر هنا رمز القوى المظلمة في الانسان والبشر ولقوى الطبيعة التي لم تذلل والتي يخيل للحضارة أنها قهرتها لكنها في الواقع «تنتظر، ترتقب وتنتظر»؛ وهو أيضا رمز لحركة الزمان قدما بلا انتكاس، الزمان «الداخلي» لدى الانسان، ولاحساسه بالتاريخ، ولذكرياته اللاواعية والنصف الواعية للأعصر الغابرة والأزمنة السابقة «لتذليل» النهر. على هذا تكون فكرة وتجربة الزمان قد تطورت منذ «بيرنت نورتن» حيث كانت في حدود فرد، إلى «إيست كوكر» حيث كانت في حدود أسرة الفرد وبلاده وتاريخه، إلى «دراي سلفجز» حيث أصبحت في حدود أبعد من التاريخ، وعبرت إلى ما قبل الزمان المدون في سجلات التاريخ، واندمج ماضي الفرد والجماعة المعروف والمحدود في الماضي المجهول وغير المحدود للجنس البشري قاطبة. لهذا اتبع الشاعر صورة النهر بصورة البحر: فالبحر رمز الزمان بهذا المعنى الأوسع، وجرس البحر القارع «يقيس زمانا ليس زماننا»، «زمانا/أقدم من زمان الساعات الضابطة»؛ وهو أيضا رمز لشيء آخر: المستقبل الذي لا نهاية له، أي انه رمز للزمان بأسره، فيبدو وكأنه الأبدية (٤٦) – لكنه ليس الأبدية، فذلك بعد آخر لا علاقة له بالبحر إنما يدركه المسافرون في البحر.

في المقطع الثاني نرى صور الأول ما تزال موجودة. وتحضرنا صخور دراي سلفجز، التي هي آخر ما يراه المقلع في البحر من البر، لفكرة الانطلاق والسفر؛ فبالاضافة لصورة البحر، هنا صورة البحارة والمبحرين، وهي صورة تراثية مألوفة في رمزيتها للانسان المسخر في عباب الحياة من الولادة حتى الموت.

والقسم الأول مقطوعة سداسية. يتساءل الشاعر في مستهلها عن نهاية هذه الرحلات جميعا، مصورا الناس كشظايا وحطام منجرف»، ومتحدثا عن الصلاة التي «لا نصلّي» لأنه حيث لا إيمان بهدف فلا فائدة في صلاة؛ ولا يجد جوابا إلا «لا نهاية»، بل مزيد» هو «تتالي/وتعاقب أيام وساعات أخر» وازدياد الشعور بالمرارة والخيبة، لهشاشة ما كان يؤمن بأنه يعوّل عليه أكثر من سواه: أما «المزيد الأخير» فضعفات الشيخوخة، و «الولاء» للا أحد فكأنه لا ولاء» الذي يبدو كأنه «التجرد» الصحيح، لكنه في الواقع مجرد استسلام وتعلق سلبي بالحياة لا بأية قيم في الحياة. ثم ينتقل إلى وصف الصيادين، الذين في حياتهم نمط وهدف معينان، لكنهم مع هذا «صيادون» لا «كشافة» وحياتهم عرضة لفعل الزمان وجزء من الجريان الذي لا ينتهي. ويعود إلى مشكلة معنى التاريخ، أو سير الزمان، ويرى أن الزمان لا معنى له ولا يؤول إلى غاية (٦٩ – ٧٢)، ويصور الموت اله الحياة في الزمان، والانسان كمجرد عظمة على الشاطئ – ثم، في وسط بيت (٨٣)، يستدرك الاستدراك الكبير: «ليس إلا الصلاة التي بالجهد، بالكاد/نصلّي، صلاة البشارة الفريدة».

ويتساءل الشاعر في القسم الثاني: ما الدائم في هذا الجريان الذي لا ينتهي؟ ويرى أن الماضي ليس مجرد تسلسل ولا حتى تطور ويغدو، في عقول العامة، وسيلة لانكار الماضي» ويثر الحاضر عن تراثه، فالتاريخ في نظر الشاعر لا نهاية له ولا حتى بمعنى التدرج نحو أشكال النشوء والارتقاء العليا ولا نمط فيه بل تكرار لا يزيد شيئا – لكنه مع هذا كله ليس خلوا من المعنى ومن النذائر و «الاعلانات»: و «الاعلان» لفظة رئيسية في هذا المقطع ترد مرتين هكذا ومرة «كالبشارة» (واللفظة هي هي في المواضع الثلاثة بالأصل الانكليزي)، وهي تعني في الموضع الأول («الاعلان الوبيل») تذكيرا وانذارا بالمخاطر التي تعترض حياة البحار، وفي الثاني («الاعلان الأخير») نذير الموت، وفي الثالث («البشارة الفريدة») إعلان مجيء المسيح – الذي سيعود إليه الشاعر ويشدد عليه في المقطع الخامس. في هذه «الاعلانات» المعنى الوحيد أو الهدف الوحيد في الحياة والتاريخ كما ينجلي للمسافرين في بحر الزمان. وبما أن سفرتهم بدون غاية أو مقصد في الزمان، فان معناها هو في بعد آخر، يشير إليه «لفظ الجرس». وفي هذا القسم يشير الشاعر إلى هذه التجليات سببا إياها «لحظات السعادة» أو «الاشراق المفاجيء» مذكرا لنا بلحظة الاشراقة في الجنينة: فكل اللحظات العميقة الخارجة عن الزمان في «الرباعيات الاربع» متعلقة بلحظة جنينة الورد – واللحظة هنا مرتبطة بالماضي السحيق الذي تتطلب رؤيته «المفتة الخلفية/الوراء» نحو الهول البدائي»؛ هذا «الهول» هو هول النهر الجامح الذي «يترقب وينتظر». ويعود الشاعر في الأبيات الأخيرة إلى صورتي البحر والنهر: إذا نظرنا إلى الزمان كالبحر، أمكننا أن ننظر إلى اللحظات الكبرى، سواء لحظات الاشراق أو الألم، كالصخور. ولحظات ألمنا نحن نغوص، «تغطيها تيارات الفعل»، لكنها باقية أبدا: «الناس يتغيرون ويتبدلون، أما الألم فيبقى». والنهر الذي في داخلنا جميعا هو تاريخ التغيرات والابغادات والصيانات (١١٥) الدائمة، ونهر البشرية يصون ذاته لكنه يحمل وسقة من الحطام والأعمال الشريرة (ويمزج الشاعر هنا بين الحاضر والماضي البعيد، بين الزنوج الأموات وقضمة التفاحة في جنة عدن).

ويتحدث المقطع الثالث عن المستقبل وأفعال الحاضر، لكنه يذكر أولا أنه كما أن الماضي باق في الحاضر، هكذا أيضا فان المستقبل موجود الآن، ينتظر أن يلحق به «الآن» المتحرك (١٢٦ – ١٢٨)، وكأن المستقبل شيء حدث، كأنه ماض لم يعترض حياتنا بعد (ونرى المسافرين في هذا المقطع يحملون ماضيهم معهم ومستقبلهم أيضا). والانسان في هذه الأبيات لا ينجرف، كما رأيناه سابقا، في قارب، وليس صيادا عاكفا على أعماله، بل مسافر في قطار أو على ظهر باخرة كبرى – لكنه عالق مثلهما في تسلسل الزمان الذي هو مجرد تكرار «الزمان الحزين الجديب»؛ والنمط الآخر هو أن الطريق الصحيح، سواء أكان للأمام أم للخلف، صعودا أم نزولا، يؤول بنا إلى اللحظة الحاضرة وأنها هي الواقع الوحيد. الزمان يسير بنا، ونتوهم أننا نسير للأمام (١٤١ – ١٤٣)، لكن أي تطور حقيقي إنما هو في «الوعي» لا في الزمان: «عند ما يحل الظلام، في حبال السفينة وسلك الهواء/يعلن صوت» – وسط سائر الوسائل الميكانيكية والعلمية، هناك صوت باطني، وما يعلنه هو أنه على نوع التفكير والفعل في اللحظة الحاضرة يتوقف نوع الحياة؛ كل لحظة موت ونهاية وهي أيضا بداية؛ هذه اللحظة هي التي «تنشر في حياة الآخرين». وهذه الرسالة كالرسالة التي في خطاب كريشنا (الذي تجسد فيه إله الهنود فيشنو) للأمير أرجونا وكان كريشنا سائق عربته، عند ما تردد عن الفعل في ساحة القتال – فكريشنا، كما ورد في «غيتا»، يقول بضرورة قيام الانسان بالأعمال المطلوبة منه بدون الاهتمام بثمارها، وأن على الانسان أن يعيش كما لو لم يكن هناك مستقبل، كما لو كانت اللحظة الحاضرة

لحظة الموت، وأن الانسان عند مماته يذهب إلى مرتبة الكيان التي يكون عقله في لحظة الموت منصبا عليها (١٥٦ – ١٥٨). وقد اقلق اقتباس إليوت من ذلك السفر الهندي لا المسيحي، وذكره لكريشنا، بعض النقاد وأثار استغراب سواهم، سيما أن هذا المقطع (وهو الوحيد الذي يلجأ فيه الشاعر لمعتقدات دين غير دينه) يأتي في موضع حساس: سيفه مباشرة تعرّض «البشارة» ويتبعه مباشرة تعرّض «التجسد»، رمزا من أعمدة الدين المسيحي ويتميز بها عن سواه. لكن بعض النقاد الآخرين يعللون عمل إليوت هذا بأنه نتيجة ميله في بعض معتقداته حول موضوع التاريخ إلى آراء هي أقرب إلى الهندية منها إلى الكاثوليكية: ففي عرف الكنيسة، التاريخ هدف ومقصد معين هو مجيء المسيح الثاني والديمونة الأخيرة، على أن إليوت يشدد رغم هذا على أنه لا يستطيع أن يتخيل «مستقبلا ليس عرضة/كالماضي، أن يكون لا مقصد له». ويرى في نهاية المقطع أنه كما يفتدي الحاضر الماضي، عن طريق تجديد معناه، هكذا أيضا فان الحاضر يفتدي المستقبل، عن طريق إعداده معنى له – لكن في الحاضر وحده لحظة التجربة، وكل التجارب حاضرة: لذا فالحاضر هو «المقصد الصحيح» الذين يتحركون «للأمام» (١٦٥).

بعد المقاطع المتحدثة عن البحارة والمبحرين، نجد في المقطع الرابع صلاة «السيدة»، لمريم العذراء حامية البحارة. ومع أن البحارة يمثلون الانسان والانسانية، كما قلنا، لكنهم يقومون هنا بدور آخر: فالقصيدة كتبت والحرب في البحر على أشدها، فلا شك أن الصلاة «لأجل جميع من في السفن» و «لأجل/ النسوة اللواتي شهدن ابناءهن أو أزواجهن/ينطلقون ولا يعودون» لها أيضا مغزى خاص آخر. ويقتبس الشاعر في مخاطبته العذراء وصف الفديس برنارد لها في «فردوس» دانته: «يا ابنة ابنك» (تركها في الأصل بالايطالية) ويضيف لذلك «يا مليكة السماء»، مدللا على أنها توحّد الأطراف في شخصها، فهي ملكة السماء وهي في الوقت ذاته منا نحن البشر أذ هي ابنة وام. و «البشارة المستديمة» التي تنبعث عن جرس البحر إشارة الصلاة التي يتلوها المسيحيون حين يسمعون صوت جرس، تذكارا التجسد – الذي سيتحدث عنه الشاعر في المقطع التالي.

بعد أن ذكر الشاعر في المقطع الرابع الوسيلة الصحيحة العون والمساعدة، ينتقل في الخامس إلى ذكر قائمة طويلة بما يتراءى للانسان أنه وسائل عون ومساعدة – ولا يترك منها شيئا، من الوسائل القديمة والحديثة، لا يتعرض له. وهي كلها تعكس «فضول» الناس، الذي «يتحرى الماضي والمقبل/ ويتمسك بذلك البعد». مقابل هذا «الفضول»، هذه «التسليات والمخدرات»، يضع الشاعر «إدراك/نقطة التقاطع بين الزمان/واللازمان». كل هذه الأعمال الخفية والسحرية التي تمارس محاولات التنبؤ بالمستقبل بواسطة تفسير ظواهر الزمان الحاضر على أنها رموز أو شارات أو طيّر؛ لكن صاحب «الرباعيات»، المعني أيضا بتفسير الرموز والشارات، لا يهتم بتفسيرها كعلامات عن حوادث المستقبل، بل يفتش عن معاني الشارات في بعد اللازمان، وهدفه في فصائله الوصول إلى هذا المعنى. لكن «نقطة التقاطع» هذه لا يستطيع أن يدركها إلا القديس؛ أما أكثرنا فلا يستطيع أن يحوز عليها حيازة دائمة، أو أن يكون له التجرد المطلق من قيود الشهوة – فلأكثرنا إذاً ليس هناك إلا «اللحظة المتفلتة» التي تأتينا على حين فجأة؛ ليس هناك إلا تلك اللحظات، التي وردت مرارا في «الرباعيات»، التي تفتدي حياتنا وتعطيها معنى. ويضم الشاعر لحظات النشوة التي عرفها ويضمها معا (يجمع بينها أنها كلها «تلميحات وحزورة»)، فتكون مقدمة وتمهيدا للحظة الكبرى، الفريدة، الأعمق: لحظة التجسد، التي تفتدي التاريخ كله وتعطيه معنى، ويلتقي فيها الزمان والأبدية، والحس والروح، والحياة والموت، والبشري والسماوي. يذكر إليوت هذه اللحظة،

بأبيات مباشرة بسيطة، لا تزويق فيها أو رموز أو غموض، هي من أهم أبيات «الرباعيات» كلها. فلحظات اللازمان تلك التي اختبرها الشاعر هي الرموز والشارات التي سعى للوصول إلى معناها، وفيها يجد المعنى الأبدي تعبيرا عن ذاته في الزمان. هذا المعنى هو تجسد المسيح: وإذ منح التجسد الزمان «مصدر الحركة» الأولى، جعل الانسان مشاركا في ذلك المصدر: وبهذا يخلص الانسان، الذي رفع الآن لمركز الفعل والحركة، من «القوى الشيطانية الرجيمة»، قوى الجحيم، ومن القوى في طبيعته الحيوانية، قوى «الاله القوي الأسمر» في دمائه. فمن طريق التجسد صار الانسان في كل لحظة في الأبدية، ولذا فالفعل الصحيح هو التحرر من الزمان (٢٢٤ و ٢٢٥). وليست «دراي سلفجز» القصيدة الوحيدة التي يذكر إليوت فيها «التجسد»، بل قد تعرض له في أماكن عديدة من قصائده ومسرحياته ومقالاته – فلحظة التجسد فائقة الأهمية في تفكير إليوت، يعطيها من الأهمية هنا أكثر مما يعطي لحظة الافتداء، ذات الشأن الخطير في المعتقد المسيحي (وإن كان يذكرها في المقطع الرابع من «إيست كوكر»). فإليوت شاعر كاثوليكي، يشدد على ما يشدد عليه الكاثوليكي لا البروتستانتي: يتعرض للتجسد أكثر من الافتداء، والرياضة الروحية أكثر من عمق الايمان، والتوبة والاعتراف والتطهر أكثر من الدينونة، والعبادة الجماعية أكثر من الفردية.

والأبيات الأخيرة في القصيدة، بما فيها من إشارات للموت والرجوع للتربة والحياة الأبدية (شجرة الطقسوس لا ترمز للموت هنا قدر ما ترمز للخلود)، تصل بين هذه القصيدة والتالية التي تقوم على ليل غدنغ، التي هي في عرف الشاعر مثال على «التربة ذات الخطورة».

(٤) تتخذ «الرباعية» الأخيرة (١٩٤٢) عنوانها من اسم قرية صغيرة في مقاطعة هنتنغدنشاير بانكلترا، فيها كنيسة قام الشاعر بزيارة لها. ويصف المقطع الأول، على الصعيد الحرفي، عصر يوم شتوي في الريف الانكليزي، هو اليوم الذي زار فيه الشاعر القرية فعلا؛ والصورة التي يرسمها صورة وهاجة، بعكس الصورة الغروية في «إيست كوكر»: فكل شيء يعكس النور الآن، وبدل الظلمة عند العصر «وهيج يعشي النظر»، وبدل الحر المغم «تلهب الشمس الوجيزة الثلج»، وبدل الشعور بالشلل والتورم «عصارة النفس ترتجف»، وبدل النار والجليد المدمرين في تلك القصيدة، نجد الشمس والصقيع هنا قد اختلطا بانسجام تام «ببرد بلا ريح هو حر الفؤاد». لكن للمقطع صعيدا آخر: فالعصر والشتاء هما عصر حياة الشاعر وشتاؤها، و «ربيع منتصف الشتاء» (وفيه، هنا كما في شعر الميتافيزيقيين عامة، إشارة خفية إلى ميلاد المسيح في وسط الشتاء) الذي «ليس في تقويم الزمان» و «لا وجود له في منهج التوالد»، سيؤول إلى «صيف الصفر/الذي لا يمكن تصوره»: فالشاعر قد بلغ سنا جعلته يخال أنه سيعاني فيها القحط والعقم، فاذا به عوض ذلك يجد «عصارة النفس ترتجف» وقواه الخلاقة تعود إليه ويجد النبطة في التأمل في صيف الحياة الأبدية الذي يخلف الشتاء والموت – فيتساءل عن «صيف الصفر» هذا: إن كان لقاء الربيع والشتاء قد أدى لهذه الحالة الفذة التي يصفها، فإلى أية حالة أبرز وأروع سيؤدي اجتماع الاضداد اجتماعا تاما، إلى أي فصل «لا يمكن تصوره» سيؤدي الاتحاد بالله؟ والعصر والشتاء هما أيضا عصر بلاده وشتاؤها: «فالرباعية» تتعرض باهتمام لموضوع التاريخ، واسم تل غدنغ مرتبط بأحداث تاريخية عديدة: ففيها أنشأ نبقولا فرار في ١٦٢٦ جماعة أنكليكانية شبه منعزلة، وإليها جاء الملك شارل الأول مرتين ثانيتهما بعيد انهزامه في الحرب الأهلية («إن جئت ليلا كلك كسير»)، وإليها جاء أو بمعتقدات جماعتها تأثر الشاعران كراشو وهربرت، وهما من الشعراء المحببين خاصة إلى إليوت؛ وتحوي القصيدة عددا من الاشارات إلى فترة الحرب الأهلية في التاريخ الانكليزي عدا هذه، خاصة في

الأبيات ١٦٩ – ١٨٤. وليس من الصعب ملاحظة العلاقة بين تلك الفترة الدامية المظلمة في تاريخ انكلترا والفترة التي كانت تجتازها أثناء كتابة إليوت لقصيدته. وهكذا فإن زيارته لتل غدنغ في منتصف الحرب، تصبح رمزا لاعتقاده بالتراث والتاريخ، وأيضا لاعتقاده بأن التراث والتاريخ، كيما يكون لهما معنى صحيح، يجب أن يشتركا في نمط لازماني.

وفي الأبيات اللاحقة (٢٠ – ٣٩) عودة لموضوع الحركة والسفر، لكنهما هنا غير ما كاناه في القصائد السابقة حيث كانا دورانا في حلقة أو تقدما إلى ما لا نهاية بدون هدف: فهنا لها هدف – لا بمعنى أنهما يصلان غاية، بل بمعنى أنهما يحققان بعدا لازمانيا في الزمان (٣٠ – ٣٩). فتل غدنغ هي النقطة التي يرى الشاعر أنه يستطيع فيها أن يلتقي اللحظة الأبدية – وهي أقرب من الأماكن الأخرى التي يشير اليها، «في حلق البحر،/أو فوق بحيرة قاتمة، بصحراء أو مدينة»، والتي يلتقي فيها جنود البحرية والطيران والجيش «آخر العالم». وكأن الشاعر، في الصلاة في كنيسة لتل غدنغ، (والصلاة تعني الاحساس بالعلاقة الحية بأولئك القوم الذين التأموا في لتل غدنغ، لأن «حديث الأموات ناري اللسان أكثر من لغة الأحياء»)، اختبر لحظة رؤيا لازمانية شبيهة باللحظة في جنينة الورد – لكن هذه ليست مجرد تكرار للأولى، بل هي أيضا تحقيق لها، واختبار الجنينة «قد غيّره التحقق»، لأنه قد أصبح الآن جزءا من نظام تاريخي وديني ترمز اليه لتل غدنغ! وبدلا من أن يكون لحظة بلا قبل ولا بعد في حديقة بعيدة، يصل الشاعر هنا بين لحظة اللازمان وتراث تاريخي، وعن طريق تلك اللحظة يكتسب التراث معنى له: «هنا، تقاطع لحظة اللازمان/هو انكلترا وفي لا مكان. قط وعلى الدوام». وليس هدف الشاعر من هذا التشديد على بلده كنقطة التقاطع، بل هو يقول إن هذه النقطة ليست انكلترا وحدها، بل هي الأبدية الغير القائمة على مكان، والتي فيها كل الزمان يصبح لا زمانا.

والفكرة الرئيسية في القسم الثاني من المقطع الثاني مستمدة من عبارة لهيرقليطوس عن التحولات الدائمة في العناصر وتلاقي الأضداد («حياة النار في موت الهواء؛ حياة الهواء في موت الناو؛ حياة الماء في موت التراب؛ وحياة التراب في موت الماء»)، ويحوي هذا القسم استعادة للصور الرئيسية في «الرباعيات» جميعها – الغبار المعلق في الهواء (من «بيرنت نورتن»)، والجدار والافريز والفأر (من «إيست كوكر»)، والماء (من «دراي سلفيجز») والمقدس والجوقة (من «لتل غدنغ»). لكن صراع العناصر، الذي يحمل في هيرقليطوس نواحي خلق كما يحمل نواحي دمار، لا يحمل هنا إلا نواحي دمار، ونهاية صراعها ليست تلاقي الاضداد بل فناءها جميعا. فالقصيدة كتبت زمن الحرب (انظر الأبيات ٥٦ – ٥٨ و٦٦ – ٦٩ عن أثر القنابل في لندن). ويصور الشاعر احتضار جميع العناصر في حياة الانسان: لذا فورود القصيدة الأولى ليست الآن إلا «رمادا»، وغبارها لا يضيئه بصيص ضوء شمس، والبيوت الآن تنهار ولا تقوم كما كانت تقوم في القصيدة الثانية، ولا «تربة ذات خطورة» الآن كما في القصيدة الثالثة، بل «تربة ملفوحة مقلوبة». فهنا تتابع ولا تجدد، ونهاية ولا بداية، وفناء ولا أمل بقيامة. وبدل ضحك الأطفال في الجنينة، لا نجد الآن إلا هزء العناصر بالانسان لانكاره أسس كيانه والحقيقة الأساسية التي تشير إليها الكنيسة (٧٢ – ٧٦).

وصور هذا الدمار موجودة أيضا في القسم الثاني من المقطع – وهو وصف مشهد تجري حوادثه قبل الصبح ويسير فيه الشاعر في شوارع لندن وقت غارة جوية (ولنذكر أن إليوت كان يعمل إبّان الحرب خفيرا في الغارات الجوية بلندن). ويقابل فجأة «معلما مبتاء»، وينتهي المشهد باختفاء هذا المعلم «عند نفخ البوق»، أي عند إعلان الصفارات انتهاء الخطر. («الحمامة» صورة لطائرات العدو، و «اللسان المرتعش»

هو الذي يصب حمها، و «الأوراق المعدنية» هي الشظايا). وهذه المقابلة بين الحي والميت هي ضرب آخر من «تقاطع الزمان واللازمان». وقد كتب النقاد كثيرا من هوية هذا «المعلم الميت»: وأول من يأتي بباله هو دانته، الذي تعيده «الرباعيات» للخاطر في مواضع كثيرة والذي هو الشاعر المحبب إلى إليوت والمفضل عنده والذي تحاكيه قالبا وروحية الأبيات الثلاثية في هذا القسم بالذات (وقد ذكر إليوت نفسه أنه صمم هذا المشهد ليقرب قدر ما يستطيع من مشاهد دانته في «الجحيم» و «المطهر»)؛ كما يأتي بالبال بيتس (الذي يقال إن إليوت صرح مرة بأنه قصده هو بهذا «الشبح»): غير أن «المعلم» «شبح مركب» و «واحد وأكثر من واحد في الوقت ذاته»: فهو يضم جميع الشعراء الأموات الذين أصبحوا جزءا من شاعرنا ذاته، وقد ذكر النقاد عددا من الشعراء الذين «يتركب» منهم «الشبح»، والذين يشير إليهم الشاعر باقتباسه منهم في هذا المشهد من قريب أو بعيد: مثل فرجيل وملتون وسويفت وملارميه وشكسبير وكيلنغ وتورنير وفورد وجونسون. في هذا المشهد تقديم ولاء لعدد كبير من شعراء العصور السابقة: فالقصيدة الحالية معنية بربط اختبار الشاعر الفردي الخاص بتراث تاريخي، فكان من المناسب أن يكون التعبير عن هذا الاختبار مرتبطا بتراث أدبي. وكما ذكر الشاعر في المقطع الأول أن الأموات يستطيعون أن يعلمونا بعد مماتهم، يعلم هذا «المعلم الميت» شاعرنا، ويقول له إنه ليس في نيته أن يحدثه عن «أفكاره ونظرياته» في الشعر، فتلك مسألة بدايات ونهايات مستديمة (١١٦ و١١٧). لكن بما أن مهمة الشاعر أن يتعلم كيف يستعمل الألفاظ ليفسر للناس الحياة فيكشف المعلم له حقيقة الشيخوخة، ويفعل ذلك بأبيات طويلة هامة (١٢٩ – ١٤٥)، يتعرض فيها لما تتضمنه الشيخوخة من تداع في الجسد، ومرارة في النفس، وعذاب الضمير والذاكرة – لكنه ينهيها باشراقة والانتقال لبعد جديد (١٤٤ – ١٤٦).

ويعود المقطع الثالث للتشديد على فكرة «التجرد»، ويحتوي على ما قد يكون أوضح تعبير عن هدف إليوت في كتابته «الرباعيات الأربع»: «هذه فائدة الذاكرة: /كي تحرر – لا تنقيص الحب بل تمديد/الحب إلى أبعد من الشهوة، وهكذا تحرر/من المستقبل كما من الماضي». أي ان ذكريات الشاعر من ماضي حياته كما تجلت في لحظة النشوة في الجنينة وفي التأملات اللاحقة، كان من تأثيرها أنها حررته من «سلاسل الماضي والمستقبل» عن طريق «تمديد/الحب إلى أبعد من الشهوة.» في رؤيا الحديقة اكتسبت ذكريات الشهوة والحب الأرضي (التي انعكست في قصائد إليوت الأولى) معنى أبعد من معناها الأصلي، وتبين أن لها مقصدا سماويا. هذا «التمديد للحب» يكسب المرء أيضا تحررا من الزمان، و «هكذا فحب الوطن/يبدأ كتعلق بميدان نشاطنا نحن/ثم يلي ذلك النشاط قليل الأهمية/ولو اننا لا نكون قط غير مبالين به». «فالتعلق بميدان نشاطنا نحن» يمتد إلى حب الوطن ثم إلى ما هو أبعد منه. و «قد يكون التاريخ رقاء إذا لم يتعال البعد الزمني إلى بعد لا زمني، لكنه «قد يكون حرية». وعلى النواحي الزمانية في الذاكرة والتاريخ أن تضمحل – وتشير «الوجوه والأمكنة» (١٦٤) إلى الوجوه التي كان الحب الأرضي موجها نحوها والى الأوطان التي كانت موضوع التعلق – لتتجدد «وتتخذ شكلا جديدا، في نمط آخر» هو غاية عملية التحرر من الماضي والمستقبل؛ و «النمط» الذي تتخذ شكلها الجديد فيه نمط أبدي خارج عن الزمان، «فالتاريخ»، كما يقول الشاعر في المقطع الأخير، «نمط/من لحظات اللازمان».

هذا «التجلي» في التاريخ والحياة، أو اتخاذها شكلا جديدا، في النمط الأبدي، لا بد أيضا أن يتضمن حلا للمتناقضين الخير والشر: «الخطيئة محتومة، لكن/كل الأشياء ستؤول للخير» – وهذا اقتباس من «رؤيا» جوليانا النورينية، المتصوفة الانكليزية التي عاشت في أواخر القرن الرابع عشر، وكانت قد تساءلت كيف يمكن

التوفيق بين وجود الخطيئة وفكرة الله الصالح البار، فجاءها هذا الجواب. ويقتبسه الشاعر هنا ليدلل على أنه في النظام الالهي للحياة هناك مكان حتى لما يتراءى لنا شرا.

ثم يعود الشاعر لذكرى المحتوى الديني والسياسي لتل غدنغ التي يزورها، ويذكر الأحزاب المتعاركة ويلمح لبعض الذين اشتركوا فيها بالسيف أو القلم من الملكيين (١٧٥ و١٧٦) أو أتباع كرومويل (١٧٩)، ليخلص من ذلك إلى أن كلا الطرفين يرضيان الآن «شريعة الصمت»، أي التجرد، ويضمهما معا «حزب واحد» هو الذي يقاتل ليحافظ على القيم الروحية. أما «الرمز» الذي أخذناه عن «المغلوبين» فهو لتل غدنغ ذاتها، بما ترمز إليه من القدوة الروحية. وينتهي المقطع باعادة الاقتباس من جوليان، وباضافة اقتباس آخر منها هي أيضا (١٩٨ و١٩٩).

والقصيدة التي يتكون منها المقطع الرابع قصيدة شديدة التركيز والكثافة متعددة الرمزية: فالحمامة هي الطائرة وهي الروح القدس عند معمودية المسيح، واللسان هو نفثات الطائرة وهو الذي حل على التلاميذ يوم العنصرة. فالقصيدة تشير، على صعيد واحد، إلى فترة الحرب التي كانت تضرب فيها لندن بالقنابل صباح مساء والتي فازت فيها النيران المدمرة. ويقول الشاعر إن هذا التدمير ليس تدميرا كله، بل يعطينا الخيار بين الأمل واليأس، بين المطهر والجحيم، وإن الأمل الوحيد بالتحرر من اليأس إنما هو في اعتبار هذه الضربات افتقادا من قبل الله، وإن نيران التدمير ستتغلب نيرانا تطهر (٢٠٤ – ٢٠٦). ويثير من جديد مسألة الشر، ويصل إلى الجواب ذاته الذي وصل اليه في المقطع السابق: «من ابتدع العذاب إذاً؟ الحب»، وهو يشير هنا من جديد إلى المتصوفة جوليانا النورويشية وبعض ما ناجاها به الصوت الخفي. وفي الأبيات التالية تلميح إلى الأسطورة الاغريقية عن القميص الذي أعطته لهرقل زوجته، وقد بلله بدم نيسوس، أملا في أن يبقى على حبه لها إلى الأبد، لكن كانت النتيجة أنه حال ارتدائه له شعر بان نيرانا داخلية تلتهمه وتودي به: فالقميص أبقى على حب هرقل لزوجته – لكن عن طريق تعذيبه وقتله، وبقى كونه حطب احترق عليها، فصار قميص الدم قميص لهب، وعاد هرقل للأوليمب («من ابتدع العذاب إذاً؟ الحب»). وتنتهي القصيدة بالتشديد على أن أمام حياتنا الخيار: بين نار التطهر ونار الديمونة.

أما المقطع الخامس فليس خاتمة «لتل غدنغ» فحسب بل هو خاتمة «الرباعيات الأربع» كلها، والقسم الأكبر من أبياته تشير إلى أبيات سابقة في هذه القصيدة أو تلك. فهو يجمع بين كافة الرموز الرئيسية في القصائد الأربع ويعود للنقاط الكبرى فيها – للشعر والزمان والتاريخ وافتداء الزمان والانسان والحب الذي كان ممكنا أن يكون والذي هو على الدوام. ويبدأ بالعودة إلى الفكرة الرئيسية في «ايست كوكر» (٢١٤ و٢١٥)، ويربط بينها وبين مشاكل فن الشعر التي أثارها في القصائد السابقة؛ ويتحدث عن العبارات والجمل التي تتحرك «في الزمان» ويشكل كل منها «نهاية وبداية» وتكوّن معا نمطا كنمط الزمان الذي كل لحظة فيه موت وولادة جديدة وبجموعها السكينة؛ في هذه السكينة نلتقي كل نهاية بكل بداية، لذا «فكل قصيدة كلمة أخيرة» كالتي تقال في رثاء الأموات. ثم يربط الفكرة ذاتها بموضوع الموت والحياة من جديد، ويخلص منها إلى فكرة اللحظة الخارجة عن الزمان، لحظة الجنة ولحظة الكنيسة – وهكذا تكتمل دورة «الرباعيات» ويرجع الشاعر إلى حيث ابتدأ («النهاية حيث يكون انطلاقنا»): لكن مع وجود فارق، هو ما اكتسبه من إدراك في هذه الأثناء؛ هذا الادراك يتجلى في الأبيات ٢٣٢ – ٢٣٧، حيث يذكر أن لحظة النشوة الصوفية («الزردة») التي تقع في الحياة الزمنية ولحظة الموت («الطقوس») «دوامهما سواء»، أي أنهما فيها وراء الدوام بالمعنى الزماني وفي كيان الأبدية اللازمانية؛ ويذكر أيضا أنه بما أن

معنى التاريخ نمط اللحظات اللازمانية فإن غياب أو انعدام التاريخ أو الذكريات الشخصية لا يفتدي الشعب أو الفرد من الزمان: فافتداء الزمان ليس في إنكاره أو القضاء عليه، بل في تجليه في نمط أبدي لا زماني؛ – هذه التجلية يجب أن تتم في الزمان. وهكذا، بينما بدت لحظة الجنينة كأنها بدون ماض ومستقبل، فان لحظة كنيسة لتل غدنغ مرتبطة بالزمان والتاريخ و «التربة ذات الخطورة». لذا ينهي الشاعر تأملاته الطويلة في فكرة الزمان والتاريخ بقوله: «التاريخ هو الآن وانكلترا».

ويفصل القسم الأول عن الثاني بيت واحد (٢٣٨) يتلفظ به صوت في الكنيسة الصامتة؛ وهو اقتباس من كتاب «سحابة اللامعرفة» وهو مؤلف صوفي انكليزي واضعه مجهول الهوية، ويعتقد أن إليوت يقصد باقتباسه منه ومن جوليان النوريشية أن يوسع أفق التراث الروحي الذي رمز اليه لتل غدنغ إلى ما قبل القرن السابع عشر، إلى الكتابات الصوفية الأولى في انكلترا.

والقسم الثاني اختتام واستعادة لكل الرموز التي وردت ما قبله، وتتخذ الرموز هنا كافة المعاني التي رمزت إلى بعضها هنا وإلى بعضها الآخر هناك في القصائد المختلفة. وفي الأبيات الأولى (٢٣٩ – ٢٤٢) عودة إلى موضوع البداية والنهاية في «إيست كوكر»، بل ذلك ذكر البوابة التي تؤدي إلى حديقة الورد في «بيرنت نورتن»، ثم ذكر النهر والشلال من «دراي سلفيجز»، ثم تشير الأبيات التالية (٢٤٨ – ٢٥٢) «الرباعيتين» الأولى والثالثة. والأبيات الأخيرة تعود لصورتي النار والوردة، وتتضمن صورة جديدة هي «عقدة النار المقبّبة» أو المتوّجة، العقدة الشبيهة بالوردة والمنسوجة من النار والتي تنتظم فيها كل الأضداد. وتصوّر الأبيات الحقيقة الالهية (التي كانت جميع الرموز في الأبيات السابقة تشير إليها، ورمز إلى الرؤيا الصوفية اللازمانية) كنار وكحب معا: فالهيب والزهرة، والروح والطبيعة، والكنيسة والجنينة، والألم والحب، تتحد معا وتصبح هي هي.

بهذه النهاية، التي تشابه نهاية «الفردوس» في دانته، يختتم إليوت قصيدته و «رباعياته» – بل إنه يختتم بها أكثر من هذا: فلما كانت بعض صوره هنا تعود إلى قصائده الأولى، ولما كان إليوت بعد «الرباعيات» لم يكتب شعرا، فانه يختتم بها نتاجه الشعري بأكمله.

• • •

ومشكلة الزمان التي تعالجها هذه القصائد وتشكل هي والأبدية الموضوع الأبرز فيها، موضوع هام في سائر ضروب الفكر والأدب في هذا القرن، في العلوم والفلسفة وعلم النفس والقصة والشعر؛ عالجه فيها كثيرون في طليعتهم آينشتاين وبيرغسون وبروست وتوماس مان وفيرجينيا وولف وإليوت. لكن نظريات العلم الحديث في موضوع الزمان لم تكن هي التي اعتمد عليها إليوت في «رباعياته»، رغم درسه لها (تتلمذ على بيرغسون في السوربون في ١٩١١، واهتم بآينشتاين)، بل كل ما فعلته انها جعلته يصوّب اهتمامه نحو النظريات الفلسفية في الموضوع في تراث الشرق والغرب، خاصة التراث الفلسفي والصوفي معا، الذي يشدد على فكرة الأبدية، وهي الفكرة التي يهملها العلماء والفلاسفة الحديثون لكن يجعلها إليوت محورا في «رباعياته».

لكن إليوت لم ينتظر حتى «الرباعيات» قبل أن يكتب بموضوع الزمان، بل تعرّض له، مطولا أو باختصار مباشرة أو تلميحا، في بعض مقالاته وفي معظم قصائده – منذ أولاها، وكان قد كتبها عند ما كان في السادسة عشرة من عمره وتدور حول موضوع الزمان، مرورا بمعظم قصائده الرئيسية ومسرحياته، حتى «الرباعيات» التي صار اختبار الزمان فيها أشد عمقا ونضجا ووضوحا.

وتمثل «الرباعيات» في نظر جل نقاد إليوت قمة شعره، ويكادون يجمعون على أنها أروع مأثرة شعرية في الربع قرن المنصرم. وقد صرح إليوت منذ زمن غير طويل بأنه يعتقد أنها خير ما كتب، وأنها تتدرج جودة من رباعية لرباعية تتصل سمتها في «لتل غدنغ».

وهي شعر صعب، لا من حيث الشكل كما في القصائد الأولى وغموض الاشارات الأدبية والصور المختصرة المكثفة – بل من حيث أن غموضها غموض ما في الحياة من مفارقات رئيسية ومن أسرار، ومن حيث الأفكار والاختيارات التي تتعرض لها، ومن حيث أن المعاني فيها ليست واضحة لدى قراءة عابرة ولم يعبّر عنها بصورة قريبة الفهم ولغة مألوفة كما في الشعر التراثي، فالمعاني فيها تحتمل أكثر من تفسير واحد (بل إن بعض النقاد يرون أنه يمكن أن تطبق عليها أنواع التفسير الأربعة التي اعتمدها دانته في شعره) وتستلزم اندماجا بين معنى ومعنى. وغموضها أيضا ناتج لحد عن كونها شعرا دينيا في عصر غير ديني.

فهي شعر ديني، لكن ليس بمعنى أنها قصائد «تبشيرية» أو «وعظية»، بل هي (كما قال إليوت نفسه عن قصائد دانته ولوكريشس) لم تكتب كي تقنع القارىء وتفرض عليه قبولا فكريا إنما لكي تنقل له عديلا عاطفيا للأفكار، وما يعلّمنا دانته ولوكريشس إنما هو ما يشعر به المرء عند ما يعتنق هذه الاعتقادات. وقد صرح إليوت تصريحا مماثلا بشأن هدفه من كتابة «رباعيات أربع» فقال إنه كان يتشد عدائل لفظية للاختبارات الصغيرة التي عاناها والمعارف التي استقاها من قراءاته.

فهو فيها لا يجادل ولا يقنع ولا يعلّم، بل يعرض ويستقصي. وهي دينية بالمعنى العام لا الضيق، ورغم مسيحية الشاعر فإن القارىء ذا الميول الصوفية مهما اختلف دينه يجد فيها ما يجده المسيحي. وقد لاحظ النقاد أن «الرباعية» الأولى ليس فيها أي عنصر مسيحي، وأن «الرباعيات» كلها، عدا الثانية ربما، مصبوغة بالصبغة المسيحية أقل بكثير من اصطباغ بعض قصائد إليوت ومسرحياته الأخرى بها. وهي شعر فلسفي بالمعنى ذاته: فهي لا تعرض نظرية فلسفية جديدة، بل تعرض نظرية – أو بالأحرى نمطا – مستمدا من كتابات فلسفية عديدة ومن النظريات التي تحتوي عليها. وقصائده ليست تمثيلا لاختبارات، بمعنى أن الشاعر عرف مسبقا ما هي الاختبارات وكتب القصائد ليمثلها ويعرضها، بل هي تقص للاختبارات، بمعنى أن ما قصد إليوت كشفه لم يتضح له إلا وهو يعمل على القصائد ذاتها: فمعتقداته لم تكن نقطة انطلاق بل توصل إليها توصلا. «فرباعياته» أثر ديني، فلسفي، صوفي – لكنها أولا وآخرا أثر شعري.

وقد قال إليوت ذات مرة إنه لا بد لكل أديب عظيم من أن يكتب سيرته الذاتية الروحية: وفي هذه «الرباعيات الأربع» كتب إليوت نفسه سيرته الذاتية الروحية.

من محتويات العدد القادم :

- دراسة تحليلية عن الكاتبة جورج إليوت لأمين العيوطي.
- «المصرع الأول» من رواية «العنقاء» للويس عوض.
- دراسة عن الحلاج لعبد الحكيم حسان.
- مقال مصور عن الفنان جريهام ساذرلاند لتشيل واليس.

عبد الله البشير

الهـــانم

المنظر الأول

ساحة امام القصر الكبير بقرية عفيفي باشا، احدى قرى الوجه البحري بالقطر المصري. اهل القرية يجتمعون لاستقبال صاحبة الضياع الجديدة ليلى هانم التي تزور القرية لأول مرة بعد وفاة الباشا وعودتها من اوروبا.

ـ لقد تأخرت الهانم وطال وقوفنا. كان المفروض أن تحضر منذ ساعة.

ـ لقد مللت الانتظار. هل تعتقد أنني أستطيع أن أذهب إلى الساقية القديمة وأنقل جاموستي إلى الظل؟ لا بد أن الشمس قد أهلكتها.

ـ يمكنك ذلك. ما دامت قد تأخرت فلا أظن أنها ستحضر قبل ساعتين أو قل ثلاثة . . . إن أولاد الأكابر يتأخرون دائما.

ـ ونحن ننتظر دائما.

ـ هل ستنتظر طويلا؟

ـ لقد انتظرنا ثلاثين يوما منذ مات الباشا ولم تحضر الهانم.

ـ إن قلبها لا بد قد من حجر.

ـ أنت إذن لا تعرفها. إنها فتاة وديعة.

– وهل أنت تعرفها؟ متى عرفتها؟
– منذ عهد بعيد . . . كانت تأتي إلى المزرعة للنزهة مع الباشا . . . وكانت تجري إلي فأحملها بين ذراعي وأضعها فوق حماري وأسير بها بين الحقول . . . وكان هذا يدخل على قلبها السعادة.
– ولكنها كبرت الآن . . . وخرجت إلى العالم . . . وعاشت بين الفرنجة.
– لا بد أنها ازدادت جمالا على جمال.
– وهل كانت جميلة؟
– إن بنت الأكابر دائما جميلة.
– وان لم تكن جميلة فمالها جمالها.
– لا بد أنها تعلمت كثيرا حيث كانت . . . ماذا قلت أين كانت؟
– في باريس.
– باريس؟ وما باريس هذه؟
– إذهب وسل فهمي فقد تعلم في الجامعة. لا بد أنه يعرف عن باريس الشيء الكثير.
– إنها ستقبل علينا بعهد جديد وفكر جديد وسعد جديد.
– أو ربما تكون كأبيها تسوقنا بالسياط.
– لا أحسب هذا . . . إن الدنيا قد تغيرت . . . إنها ستهدم القديم . . . ستشيد الجديد.
– وأخيرا وصلت الهانم. أنظر إلى عربتها الفاخرة.
– ليتني كانت لي عربة كعربتها الفاخرة.
– لا تخرف يا غلام. أنظر كيف تبتسم للشيوخ والخدم . . . إنها بنت أكابر . . . إنها أصيلة.
– أنظري إلى ثيابها . . . ليتني أملك ثوبا من ثيابها.
– أنت يا ابنة مبروك الأجرب.
– ولكنها لا تلبس ثياب الحداد على أبيها!
– إن أولاد الأكابر لا يعرفون الحداد.
– إن قلبها قد من حجر.

– إن أيامها ستكون أنسا وبهجة.
– إنها جميلة.
– إنها فاتنة.
– إن لها سحرا يفوق كل وصف.
– أنظر . . . فتيات القرية يتقدمن منها.
– لقد طلبت أن يقابلنها لتتعرف عليهن.
– ولماذا تتعرف عليهن؟
– لأنها بنت أكابر . . . لأنها ستبدأ عهدا جديدا.
– إنني أشعر برهبة يا وصيفة. كيف أحيي الهانم؟
– سلمي عليها.
– هل أقبل يديها؟
– إياك أن تفعلي ذلك.
– هل ستقبلين أنت يديها؟
– قطع الله يديها . . . من تكون حتى أقبل يديها؟
– إنها الهانم . . .
– أنا لا يهمني الهانم، ولا جدود الهانم.
– لقد حان وقت الصلاة يا جدع . . . اسرع إلى الجامع يا جدع . . . اعمل لآخرتك يا جدع . . . إياك والغرور يا جدع . . . متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وأبقى يا جدع . . .

المنظر الثاني

قاعة في القصر اثاثها قديم ولكنه يتسم بالفخامة وتعلوه مظاهر الابهة. الهانم تدخل مهرولة وقد علا وجهها الاضطراب كان احدا كان يطاردها. ترقي على إحدى الارائك وهي تلهث. مسعود العبد الهرم يدخل وراءها.

الهانم – اغلق الباب يا مسعود .
مسعود – سيدتي . . . ألم أقل لك؟
الهانم – ما كنت أحسب أنني سأجد نفسي في مثل هذا الموقف الرهيب.

مسعود – كم أود أن تأخذي دائما بنصحي. إنهم ملاعين. لا أحد غيري يعرفهم فقد قضيت العمر كله أسوسهم.

الهانم – أردت بزيارتي لأكواخهم أن أتعرف على أحوالهم وأن أسد هذه الهوة التي تقف بيننا وبينهم.

مسعود – وكانت النتيجة أنك فقدت هيبتك.

الهانم – إن عواءهم ما زال ينفذ إلى أذني وكأنهم ذئاب جائعة تنهش جسدي. «لقد عجزت عن دفع الايجار! القبضان أغرق حقلي! أقرضيني قليلا من المال أعيد فتح دكاني!... قولي لمسعود يترك لي بقرتي وحماري!... لن أفرط في فداني!...»

(ملتفتة إلى مسعود) لماذا تريد شراء هذا الفدان؟ أما يكفينا ما عندنا؟

مسعود – إنه يسد طريق الماء علينا...

الهانم – (صارخة) اترك للرجل فدانه! ماذا كان يقول؟ إنه مصدر قوته وقوت عياله... (تهدأ قليلا) ثم هذا الفتى، من يكون؟

مسعود – من تعنين يا سيدتي؟

الهانم – ذلك الذي يرتدي الملابس الافرنجية الذي كان واقفا إلى جوار المرأة المريضة في أول كوخ دخلناه.

مسعود – إنه فهمي ابن الحاج مصطفى الديروطي... لقد تعلم في الجامعة وحصل على أرقى الشهادات...

الهانم – لقد سمعته يصرخ هو الآخر: «قولي لمسعود أن يكف عن ضربنا بالسياط والعصي!» لماذا تضربهم بالسياط والعصي؟

مسعود – لأنهم لا يفهمون لغة غير هذه.

الهانم – يبدو أنه فتى ذكي.

مسعود – من؟ إنه ولد لعين يا سيدتي... لم يؤثر فيه التعليم إطلاقا. لقد ملأه غرورا وحقدا وتمردا على كل شيء.

الهانم – إنني أريد أن أقابل فهمي هذا.

مسعود – (مأخوذا) من؟

الهانم — هذا المغرور الحاقد المتمرد.
مسعود — أنت يا سيدتي؟
الهانم — نعم.
مسعود — متى يا سيدتي؟
الهانم — الآن!
مسعود — الآن يا سيدتي؟
الهانم — أجل. احضره هنا.
مسعود — أحضره هنا؟ في القصر يا سيدتي؟
الهانم — نعم. وفي هذه القاعة بالذات.
مسعود — هذه القاعة يا سيدتي؟ هذا أمر عجيب!
الهانم — وما العجيب في هذا؟
مسعود — إنه لم يحدث في تاريخ هذا القصر العريق أن وطأت أرضه أقدام أجير حقير.
الهانم — ولكنها ستطأها اليوم يا مسعود . . . اذهب الآن. أدعه.
مسعود — هذه نهاية الدنيا يا سيدتي . . . رحم الله عفيفي باشا ورحم الله أيامه.
صوت الشيخ سيد — متاع الدنيا زوال يا جدع . . . وما عند ربك خير وابقى يا جدع.

المنظر الثالث

نفس القاعة بعد المنظر السابق باسابيع. الهانم ومسعود.

مسعود — يا سيدتي، لماذا تضيعين وقتك فيما لا يفيد؟ ما قيمة هذه «التقاليع» التي أتيت بها من بلاد الفرنجة . . . ناد ثقافي للنساء العاملات. ماذا تفهم هؤلاء النساء عن النادي؟
الهانم — كنت أحسب انني سأشغل فراغهن بما يفيد.
مسعود — فراغ من يا سيدتي؟
الهانم — تلك النسوة البائسات.
(يسمع صوت مخمور يغني مقاطع مختلطة من أغان مختلفة وصوت فتاة تضحك في شيء من الخلاعة).

الهانم – (تهب واقفة) ما هذا؟

مسعود – انه البك و . . . (مذهولا) وخضرة الخادم!

الهانم – خضرة! لا بد أنه أسكرها!

(يدخل سامي بك ماسكا بزجاجة وبسكي في يد وبخضرة في اليد الأخرى وهما يترنحان).

سامي – (مغنيا) «يا جارة الوادي طربت . . . » (يتوقف فجأة) مساء الخير . . . قلت مساء الخير . . .

الهانم – ماذا فعلت بها؟

سامي – (مشيرا إلى الزجاجة) هذه . . . لا شيء أكثر مما يفعله كل الناس . . . أرشفها رشفا هكذا (يشرب).

الهانم – (صارخة وهي تطوح بالزجاجة من يده) أعني هذه الفتاة!

سامي – ما الذي يغضبك؟ كنت أتسلى بها . . . علمتها كيف ترقص . . . هكذا . . . انظري (يخاصر خضرة ويخطو بها خطوتين أو ثلاثة).

الهانم – (صارخة) كفى!

خضرة – (سكرى) أي عيب في هذا؟ ألم تتعلمي الرقص في باريس؟

سامي – ثم لماذا تحرمين على غيرك ما تحلينه لنفسك؟ لقد دعوتني لمشاهدة حفل افتتاح ناديك الجديد . . . أيتها الحمقاء هل تفهم هذه الحيوانات أندية جديدة ؟ . . وخطبتك الطويلة . . . صدقيني لم أطق الاستماع إليها ولم أطق رؤية الوجوه الكالحة وهي جالسة كالخشب المسندة تحاول أن تفهم ما تقولين . . . تسللت وعدت إلى القصر لأسلي نفسي . . . وجدت في هذه الفتاة خير رفيق . . . علمتها الرقص في دقائق . . . إنها مدهشة . . .

الهانم – ألم أطلب إليك أن تبتعد عن فتيات القرية؟

سامي – غيرى! هيه . . . أعترفي لي يا حامية عذارى القرية . . . يا من حبست نفسك في هذه المزرعة وصممت على أن تجعلي منها قصر المستقبل . . . جنة الله على الأرض.

الهانم – كفى ثرثرة!

خضرة – (سكرى) هل تقولين ثرثرة؟ يا سيدتي لا تكوني متزمتة. (ملتفة إلى سامي) هيا يا شبري . . . علمني الرقصة الثانية . . .

سامي – طبعا . . . طبعا . . . تعالي يا غزالي . . . إنها رقصة حالمة . . . حنونة . . . القالس . . . (يلقي بذراعه حول خصر خضرة).

الهانم – (تخلصها منه) خضرة . . . ماذا دهاك؟

خضرة – ألا تعلمين ماذا دهاني . . . لقد دهاني ما دهاكم . . . لبست ثيابكم وعشت بينكم . . . فلماذا تحرمين علي أن ألهو لهوكم؟

الهانم – كوني عاقلة وعودي إلى غرفتك . . . لو عرف أبوك ما تفعلين لقضى عليك في التو.

خضرة – أبي! ها . . . ها . . . ها . . . هل أنت ساذجة إلى هذا الحد ياسيدتي؟ أو تحسبين أبي يجرؤ على أن يمس وصيفة الهانم. انه يلقبني الآن بالسيدة وأحيانا يدعوني الهانم . . . إنه لن يمسني . . . إنه سيخاف ذلك . . . لماذا؟ لأنه يخشى سوطك.

الهانم – سوطي؟

خضرة – سوطك الذي لسعت به قاسم المسكين . . . أنت قاسية يا سيدتي . . . أتدري يا شبري لماذا ضربت هذه المرأة القاسية قاسم؟ . . . لأنه سرق عشرة ليمونات . . . ليصنع لنفسه كوبا من «الشربات» . . . مسكين قاسم، كان يحب الشربات . . . ونسمي نفسها بنت أكابر . . .

سامي – (مخمورا) مسكين قاسم . . . ولكن أين ذهب؟

خضرة – هجر المزرعة . . . لم يعد له عيش بها . . . ذهب ولن يعود . . . (تبكي).

سامي – لا تذرفي الدمع يا حبيبتي.

خضرة – إنني أذرف الدمع على حبيبي.

سامي – هذا الفلاح اللص . . . كنت أحسب أنني وحدي حبيبك.

خضرة – أنت؟ وهل أستطيع أن أصل إليك . . . أنت يا خطيب الهانم؟

سامي – إن الهانم ترفضني.

خضرة – ترفضك أنت يا صاحب الثراء العريض والجاه الطويل والمركز الرفيع؟

سامي – إنها تريد أن تحيا هنا في المزرعة . . .
خضرة – لتنشيء نوادي ثقافية للنساء العاملات؟
سامي – ومتنزها للأطفال . . .
خضرة – إنها تخرف هذه الهانم.
سامي – إنها تريد أن تصلح الريف . . .
خضرة – بالمتنزهات والنوادي الثقافية؟
الهانم – أظن أن هذا يكفي . . . اخرجا من هنا.
سامي – فلنخرج يا عزيزتي ونكفي شرها.
خضرة – بل هي التي تخرج . . . أنا لا يهمني شرها.
الهانم – قلت لك أخرجي . . . ألا تسمعين؟ . . . (تصفعها على وجهها).
خضرة – أهذا كل ما تستطيعين عمله؟ . . أود أن أرفع يدي لأصفعك الصاع صاعين ولكنني لا أستطيع . . . (تبكي) إنني أعرف لماذا؟ إنني سليلة أجيال أخذت على أن تصفع وأن تستكين . . . لن أصفعك يا سيدتي ولكنني أحب أن أقول إنني أكرهك . . . أكرهك . . . فحياتك كلها نفاق وأباطيل . . . (تخرج وهي تبكي مترنحة مخمورة).
سامي – إلى أين يا حبيبتي.
الهانم – سامي . . . دع الفتاة وشأنها.
سامي – لن أتركها تفلت من يدي . . . إنها صيد سمين.
الهانم – قف مكانك . . . (تتقدم إليه) لقد تركت لكم عالمكم فلماذا لا تتركون لي عالمي؟
سامي – عالمك؟ . . . أهذا عالمك؟ أيتها المسكينة . . . خذي نصيحة صديق مخمور . . . أتركي هؤلاء الناس وشأنهم . . . عودي إلى القاهرة . . . عيشي كما يعيش أهلك . . . أتركي مسعود يدير المزرعة كما كان يديرها لأبيك . . . أي إصلاح هذا الذي تنشدين؟ ماذا ستفعلين في هذه الأجسام الكالحة والبطون الجائعة والرؤوس الفارغة والعيون التي يصيبها الرمد والثياب التي تعشش فيها الحشرات والجراثيم . . . ناد ثقافي ومتنزه للأطفال . . . يا لك من بلهاء . . . ثم تلهبين

ظهورهم بالسياط ! ! ! اسمعي نصيحة ابن عم لك مجنون . . .

(يدخل فهمي)

فهمي — ما الذي يقلق بالك يا سيدتي؟

الهانم — (ترتمي على صدره) فهمي قل لي . . . لماذا يكرهني كل الناس؟

صوت الشيخ سيد — (من الخارج) الخمر معصية يا جدع . . . شاربها مآله جهنم ياجدع ! وبئس المصير يا جدع . . .

سامي — (تأخذه الرهبة فيتقدم وهو يترنح نحو النافذة) يالله . . .

الهانم — ماذا أنت فاعل؟

سامي — أغلق النافذة . . . إن صوته كنعيق البوم . . .

المنظر الرابع

غرفة المكتب بالقصر. ليلى وفهمي يدرسان بعض التصميمات. موسيقى حالمة.

الهانم — إذن فهذا هو التصميم الأخير؟

فهمي — نعم.

الهانم — إنه مشروع رائع . . . سيجعل من مزرعة أبي عفيفي جنة وارفة الظلال ستفوق مزارع الملك وأسرته . . . وستكون ليلى عفيفي أول سيدة من بنات الذوات تحضّر الريف وترتفع بمستواه.

فهمي — وسيكون فهمي مصطفى أول مهندس زراعي مصري يحقق هذه المشروعات.

الهانم — إنه عمل رائع كبير . . .

فهمي — إنه فتح كبير . . .

الهانم — كنت أحلم بهذا وأنا أعيش في باريس . . . أدرس في السوربون أو أتنقل في ملاهيها الكثيرة ومتنزهاتها البديعة . . . كنت أحلم بالبوم الذي أعود فيه إلى بلادي وأعيش فيه في مزارعي وأعمل شيئا جادا.

فهمي — وأنا، أنا أيضا كم كنت أحلم وأنا قابع في كوخ أبي أو عند ما كنت أجلس قرب الساقية أحرس له بهمه . . . وعند ما كبرت ودخلت الجامعة وامتلأت رأسي بمشاريع الاصلاح الكثيرة . . .

الهانم – عندما قابلتك أول مرة عرفت أنك رفيقي في الاصلاح.

فهمي – وعندما وقعت عيني عليك وجدت فيك ضالتي.

(تنتهي الموسيقى . . . تقوم ليلى لتبدل الاسطوانة)

الهانم – ماذا تريد أن تسمع الآن؟

فهمي – شيء لبتهوفن.

الهانم – أتتذوق بتهوفن أيضا؟

فهمي – لقد كنت عضوا في جماعة الموسيقى بالكلية.

الهانم – إنك رائع.

فهمي – وانت أكثر روعة (يتقدم منها ويجذبها إليه).

الهانم – ما هذا؟

فهمي – لا شيء. ما يحدث بين كل فتى وفتاة تلتقي عقولهما وأرواحهما من نقطة واحدة.

الهانم – كيف تجرؤ؟

فهمي – بل إلى نداء عينيك.

(يضمها اليه ويوشك أن يقبلهـا)

(طرقة خفيفة على الباب)

الهانم – من؟

(مسعود يفتح الباب ويدخل)

فهمي – يتلصص علينا؟

مسعود – عفوا يا سيدتي، ولكنني حسبت أنك تريدين شيئا.

الهانم – لا شيء يا مسعود. (سكون) تستطيع أن تنصرف (يهم مسعود بالانصراف) لا. بل انتظر . . . مسعود. أريد أن أقول لك شيئا. لقد لاحظت تكرر حالات السرقة في حديقة البرتقال وفكرت في أن أعين حارسا لها أمينا يرهبه الناس. ولا أعتقد أن هناك خيرا منك يا مسعود. من الغد يمكنك أن تترك خدمتي في القصر لتحرس حديقة البرتقال . . .

مسعود – أنا يا سيدتي؟ في أخريات أيامي؟ أصبح حارسا على البرتقال؟ إنني عشت في هذا القصر أكثر من أربعين عاما.

الهانم – هذه أوامري يا مسعود . . . يمكنك الآن أن تنصرف.

(يخرج مسعود)

فهمي – هذا أعظم شيء فعلته يا حبيبتي الغالية.

(يتعانقان في وله ورغبة)

صوت الشيخ سيد – إياك وانتهاك الحرمات يا جدع . . . الله يراقبك يا جدع . . . وهو لك بالمرصاد يا جدع . . .

فهمي – ليتك تخلصينا من هذا الصوت كما خلصتنا من مسعود.

المنظر الخامس

– تقول كنت في المستشفى؟ كيف حال بهيجة؟

– سيقطعون ذراعها . . . مسكينة والله. إن أمها تكاد تموت جزعا.

– إن هذه الماكينة مشئومة.

– إن كل شيء تفعله مشئوم.

– هذا الحريق الذي شب في النادي . . .

– ثم خضرة؟ هل عرف أحد مصير خضرة؟

– لقد ابتلعتها الأرض . . . يقول البعض إنها سافرت إلى القاهرة.

– إنها لا تجرؤ على الحياة هنا بعد العار الذي لحقها.

– ومسعود . . . من كان يصدق أن مسعود صاحب السطوة الكبيرة ينتهي هذه النهاية.

– كل جبار له نهاية . . . أنا لست آسف على مسعود.

– ولكن هذا يكشف طبيعتها الغادرة.

– صه! لا ترفع صوتك. من كان يصدق أن مسعود ينتهي به الحال فيصبح خفيرا لحديقة البرتقال.

– يقولون إنها تعاقبه لأنه ضبطها مع فهمي في موقف . . .

– صه! فقد يسمعنا أحد.

ـ أتخاف إلى هذا الحد؟

ـ كفانا الله شره وشرها.

ـ أنا لا أصدق ما يقولونه عنها . . . لا أصدق أنها ستنزل بنفسها فتصبح عشيقة لفهمي بن مصطفى الديروطي . . . إنها بنت أكابر. كل ما في الأمر أنها تستغله لخدمتها.

ـ أنت ساذج يا صديقي . . . إنها امرأة . . . سلني أنا عن النساء.

ـ وماذا تعرف عن النساء؟

المنظر السادس

ساقية مهجورة في طرف حديقة البرتقال. الوقت بالليل. الهانم وفهمي.

الهانم ـ قل لي، لماذا ينقلب كل خير أريد عمله ضدي؟ لماذا فشلت الماكينة؟ لماذا احترق النادي؟ لماذا قطعت ذراع الفتاة؟ لماذا تساقطت أزهار متنزه الأطفال؟ لماذا؟ . . .

فهمي ـ اجلسي يا حبيبتي . . . ليس هناك ما يدعو إلى كل هذا الضيق والقلق . . . هذه أمور تحدث دائما.

الهانم ـ تحدث دائما؟ ولكنها لا تتوالى بهذه الصورة. لقد أنفقت الألوف . . . لا بد أن يدا خفية تعبث بمشروعاتي.

فهمي ـ أي يد خفية؟

الهانم ـ هؤلاء الفلاحين . . . لا بد أنهم وراء كل ما يحدث . . . إنهم لا يدركون أن ما أفعله إنما هو لصالحهم.

فهمي ـ وماذا تفعلين لصالحهم؟

الهانم ـ ماذا أفعل لصالحهم؟ حتى أنت تقول هذا؟ النادي والمتنزه وماكينة القور . . . أليست هذه كلها لصالحهم؟

فهمي ـ هدئي من ثورتك يا حبيبتي . . . اجلسي . . . إننا ما زلنا في البداية والوقت أمامنا طويل. دعينا نتمالك أنفسنا وننظم خططنا . . . اجلسي هنا

(تجلس) انظري إلى القمر . . . إنه جميل . . . (يجلس إلى جوارها) منظر رائع يذكرني بأيام طفولتي حينما كنت أجلس أمام كوخنا وأرفع رأسي ساعات طويلة وأحملق في القمر . . . وكانت جدتي رحمها الله يضايقها ذلك. كانت تقول لي دائما: «لا تنظر دائما إلى أعلى، لأن من ينظر إلى أعلى يصيبه التعب.»

الهانم – ولماذا كنت تنظر إلى أعلى دائما؟

فهمي – أتطلع إليك وأترقب ذلك اليوم الذي سأصعد فيه إليك.

الهانم – وهل كنت تعرفني؟

فهمي – لقد تذكرت . . . هل تذكرين عندما أتيتم وعشتم فترة هنا. لقد كنت صبية صغيرة . . . رأيتك مرة تتنزهين بين الحقول وفتنت بك . . . هل تعلمين ما فعلت؟

الهانم – وماذا فعلت؟

فهمي – كنت أتسلق الشجرة العتيقة التي تقرب من شرفتك وأختبىء فيها ساعات طويلة أراقبك في غرفتك. وأذكر أنك ذات مرة مرضت فلم أبارح مكاني طوال اليوم وطرفا من الليل .

الهانم – يا لك من فضولي.

فهمي – ولكنني دفعت الثمن غاليا.

الهانم – أنت ؟

فهمي – ألا تذكرين هذه الواقعة؟ إن القرية كلها تحدثت بها سنين طويلة.

الهانم – أية واقعة؟

فهمي – سقوطي من الشجرة وكسر ساقي. ألم يبلغك أن صبيا من أبناء الفلاحين سقط من الشجرة العتيقة وكسرت ساقه. لقد أمضيت شهورا في المستشفى وعوقب أبي لأنه سمح لابنه أن يتطاول على الشجرة العتيقة . . . اتهمت بأنني كنت أحاول التسلل إلى القصر وسرقة أشياء منه. ألم تسمعي بهذا الحادث؟

الهانم – إطلاقا . . .

فهمي – أكانوا يحجبون عنك أخبارنا إلى هذا الحد؟

الهانم – مسكين، كدت تدفع حياتك ثمنا لشقاوتك.

فهمي – بل ادفعها مهرا لك.

الهانم – لي أنا؟ ماذا تعني؟

فهمي – أعتقد أنني الآن لست بحاجة لأن أدفع حياتي أو أكسر ساقي . . . ليلى، أظن أن كلانا يعرف صاحبه تماما ويدرك أنه خلق لصاحبه . . . وأنه قد آن الأوان لأن نتوج هذه العلاقة برباط يدعمها إلى الأبد.

الهانم – (في دهشة) يدعمها إلى الأبد؟

فهمي – أجل. ليلى، أريدك أن تتزوجيني.

الهانم – أتزوجك أنت، أنت يابن مصطفى الديروطي! ها! ها! ها!

صوت الشيخ سيد – اعرف قدرك يا جدع! اخش ربك يا جدع! واسع في الخير ياجدع!

المنظر السابع

طرف من حديقة البرتقال قرب الساقية المهجورة. مسعود وحفيده عبد اللطيف.

مسعود – قل يا عبد اللطيف ماذا ترى؟

عبد اللطيف – إنها تضع يدها على ذراعه.

مسعود – وهو؟

عبد اللطيف – لا . . . إنهما يتكلمان . . . انظر يا جدي . . . رباه، إنها تستدير فجأة وتلوح بسوطها في الهواء وهي تضرب الأرض بقدمها. . . ثم . . . ها هي ذي تلقي بالسوط على الأرض وتندفع نحوه . . . إنها تتشبث بذراعيه.

مسعود – وهو؟ هو؟

عبد اللطيف – يدفعها عنه ويستدير . . . إنه يبتعد . . . تبتلعه شجيرات البرتقال . . .

مسعود – وهي؟

عبد اللطيف – تتبعه . . .

مسعود – إلى أين؟

عبد اللطيف – لا أدري . . . انني لا أرى شيئا.

مسعود – دعني أرفعك . . . اجلس على كتفي.

عبد اللطيف – واذا وقعت؟

مسعود – لا تخش شيئا . . . انطق. هل تراها الآن؟

عبد اللطيف – لا أستطيع أن أرى شيئا. إن الدنيا أصبحت ظلاما . . . ويلاه!

مسعود – ماذا؟ لماذا تولول إذا كنت لا ترى شيئا؟

عبد اللطيف – إنه الظلام . . . الظلام يخيفني يا جدي.

مسعود – بل أنت ترى شيئا يا عبد اللطيف ولا تريد أن تتكلم . . .

عبد اللطيف – ويلاه!

مسعود – تكلم أيها اللعين.

عبد اللطيف – الظلام يخيفني يا جدي . . . دعنا نذهب من هنا.

مسعود – (في ثورة) لماذا تخشى أن تتكلم؟ لا تتحرج يا بني . . . قل . . .

عبد اللطيف – ماذا أقول؟

مسعود – قل إنه يطويها في ذراعيه، هكذا . . . ويضمها إليه . . . ويلقي بها على الأرض وهي مسالمة راضية ويلقي بجسمه فوقها ويشبعها تقبيلا . . . قل ياعبد اللطيف . . . انني أرى كل شيء بخيالي.

عبد اللطيف – جدي! جدي! دعني أذهب. إنني خائف.

مسعود – بل تكلم . . . صف لي ما ترى!

عبد اللطيف – (يتخلص منه) دعني أذهب . . .

مسعود – اخفض من صوتك حتى لا نسمعنا.

عبد اللطيف – ولكن لماذا كل هذا العناء يا جدي؟

مسعود – لا شأن لك بهذا.

عبد اللطيف – لقد غاب القمر أو كاد وبدأ الظلام ينتشر.

مسعود – ولماذا تخشى الظلام؟

عبد اللطيف – إن العفاريت تنطلق من المقبرة!

مسعود – أية عفاريت؟

عبد اللطيف – عفريت أبي الحسن يا جدي . . . لقد خرج ليلة أمس يقذف خالتي

أم السعد بالطوب وهو يتراقص أمامها حينا كجحش صغير وحينا ككبش سمين وطورا ككلب أسود يخرج من فمه لهبا . . .

مسعود – وهل تخشى العفاريت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف – إن الرجال يخشون العفاريت.

مسعود – إلا أنت يا عبد اللطيف. أنت عفريت كبير!

(تسمع صرخة صادرة من الهائم ثم تنقطع فجأة)

عبد اللطيف – ألم أقل لك يا جدي؟

مسعود – وماذا قلت يا عبد اللطيف؟

عبد اللطيف – عفريت أبي الحسن، لقد انطلق من المقبرة.

مسعود – عد إلى الكوخ يا عبد اللطيف فما عدت بحاجة إليك . . . إنني أعي كل شيء في وضوح . . . صرخة مكتومة، وفقاقيع كأمعاء ممغوصة، ثم حبات من تراب تنهدل . . . ما هذا السكون . . . إنه صمت القبور . . . هذه نهايتك يامسعود.

صوت الشيخ السيد – كل من عليها فان يا جدع، ويبقى وجه ربك يا جدع. اعمل الخير يا جدع . . . لا تنس الصلاة يا جدع . . .

المنظر الثامن

– تقول حملته عربة البوليس . . . من كان يصدق هذا . . . من كان يتصور أنه مسعود؟

– ولماذا لا يكون مسعود؟

– ألم تطرده من القصر؟

– ألم يجدوا آثار أقدامه قرب الساقية؟

– ورواية عبد اللطيف؟

– هل تحسب الحكومة تصدق قصة العفاريت؟

– ولكنني لا أصدق أنه مسعود . . . مسكين والله يا عم مسعود.

مرجريت تراول

النحت الأفريقي

لا أحسبنا نغالي إن قلنا إن اكتشاف العالم الغربي للفن الأفريقي في أوائل هذا القرن كان من قبيل الصدف. فقد كان من دأب البحارة والمستكشفين وموظفي الادارة أن يعودوا إلى بلادهم ومعهم منحوتات من أفريقيا، كانت تعتبر أول الأمر نحتا بدائيا خشنا لا يتحلّى بقيمة أو مغزى حقيقي، فيؤول بها الحال إلى المتاحف أو حوانيت العاديات حيث تباع لغرابتها وطرافتها وحسب. فنحتها لم تكن فيه زخرفة التصاميم العربية الدقيقة، ولا توثب النحت الهندي القلق، كما لم تكن فيه ما في التصوير الصيني من سكينة فلسفية أو ما في النحت الأغريقي أو التصوير الأوروبي المعروف آنئذ من واقعية مدروسة. غير أن روحا جديدة كانت قد بدت تباشيرها في العالم. فقد جعل طلاب الأنثروبولوجيا يحاولون فهم وتقدير وجهات النظر الاجتماعية لدى الأقوام التي كانت فلسفتها في الحياة تخالف فلسفتهم من أساسها، وأدركوا أنهم يستطيعون استيضاح الكثير من ذلك عن طريق دراسة هذه المنحوتات، التي بدا أن لها جميعا أسسا دينية.

وفي الوقت نفسه بدأ الفنانون يسأمون تقليد الطبيعة لما في تقليدها من بلادة، ولأنه ليس إلا عرضا لبراعة تفوقها الآن آلة التصوير بكثير، فجعلوا ينشدون غاية أفضل لمواهبهم. وفي نشوة مفاجئة أدركوا أن النحات الأفريقي قد حقق أمرين جوهريين غابا عن الفنان الأوروبي سنين طوالا: أولهما أن يعبر الفنان لا عن مظاهر الناس والأشياء

الخارجية، بل عما في دواخلها من معان؛ وثانيهما، وهو نتيجة تلقائية لتخليهم عن المحاولة المضنية لأستنساخ ما تراه العين، هو أن يشاركوا الصانع سر استمتاعه بخاماته في حد ذاتها ـ كأن يحتفظوا بما يوحيه الخشب من قوة وصلابة، أو أن يشكلوا كتلا من الجبس في توازن تام، أو أن يبسّطوا الفكرة بحيث تغدو نوعية المادة الأساسية جزءا من عملهم الفني. وإذ تبلورت هذه النظرة إلى الفن، وبرزت تماثيل النحاتين الأفريقيين إلى العيان، سرعان ما قيل عنها في العالم كله إنها تنحلى بقيمة جمالية رفيعة، وأخذ أثرها يبدو جليا في إنتاج البعض من أعظم فناني هذا القرن. أمثال بيكاسو وموديلياني وغيرهما.

ونحن حين نتحدث عن فن أفريقيا التقليدي إنما نعني فن الأقوام القاطنة في غرب أفريقيا وأواسطها، يحدها من الغرب المحيط الأطلسي، ومن الشمال الصحراء الكبرى، ومن الشرق البحيرات العظمى، ومن الجنوب صحراء كلاهاري ونهر الزمبيزي. أما الأسباب في هذا التحديد الجغرافي فهي من الغموض والتعقيد بحيث لا يتسع المجال لبحثها هنا.

إذا أردنـــا أن نقرر ما إذا كانت بعض الأعمال الفنيـــة ذات قيمة أصيلة أم لا، وجب علينا أن نتفحص عوامل جوهرية ثلاثة: الأول، الشخص والغرض اللذان صنع العمل من أجلهما؛ والثاني، المحيط الثقافي الذي ينتمي إليه الفنان وكذلك ميوله وأهواؤه الشخصية؛ والثالث والأخير، المادة التي استخدمت والتقنية التي اتبعت. ذلك لأن العمل الفني لا يمكن أن يكون تعبيرا غير مجسد عن الجمال وحده لا غير. فحتى الموسيقى، وهي أشد الفنون تجريدا، يغلب فيها الاقتران بهذا الأمر أو ذاك من أمور الدنيا. فلعلها قد لحّنت للاحتفال بتتويج، أو ألّفها صاحبها وهو تحت وطأة حزن شديد على فقيد حميم. أما الفنون المرئية فهي أشد عرضة لأن تكون ضربا من التعبير عن علاقة الفنان بالعالم الذي يعيش فيه. فاذا كان فنانا عظيما يتمتع بالرؤية ومهارة التقنية، كان إبداعه عملا فنيا عظيما. غير أن صفة الجمال هذه تبدو أنها شيء إضافي يتصل اتصالا تلقائيا بالعمل المتقن الصنع.

وهكذا، إذا ما تناولنا النحت الأفريقي التقليدي، وجب علينا أن نتساءل عن الدوافع التي تكمن وراء هذه الأجسام المنحوتة الغريبة، وهذه الأقنعة التي تتراوح بين الطبيعي وبين ما يكاد يكون تجريديا، بين الأشكال البسيطة وبين التراكيب الضخمة المعقدة ـ

هذه الأجسام والأقنعة التي تغلب على الفن في معظم أجزاء القارة الأفريقية. ما هي الفلسفة التي توجه أذهان الأقوام التي تطلب هذه الأشياء، وما هي الاعتبارات التقنية والمادية التي تسيطر على شكلها؟

إننا في حديثنا عن الفن الأفريقي التقليدي نتناول ثقافة هي في طريقها إلى الزوال السريع. فحتى المناطق التي لم يكن للاسلام أو المسيحية أثر في حياة سكانها، تتسرب الآن إليها المادية الأوروبية الغربية بسرعة عجيبة. وبقدر ما يتاح لي فهم الموضوع، أرى أن القوة الكبرى في تشكيل العالم الأفريقي القديم هذا كانت اعتقاد الناس بـأن عالم الروح اللامرئي حقيقي وفعّال كعالم الأحياء. وسواء قلنا إن الروح هي «قوة الحياة» التي يتمتع كل جسم حي بجزء يسير منها في أثناء حياته على الأرض، أو أنها مجموع أرواح فردية متفرقة تسكن الوحوش والبحيرات والأشجار، أو أنها أرواح فردية أخرى تنتمي إلى الأسلاف الخيّرين كما تنتمي إلى أعداء القبيلة ــ ولهذه الآراء المتباينة كلها ما يسندها في كتب الأنثروبولوجيا ــ فان النتيجة تكاد تكون واحدة. فعالم الأرواح يجب أن يستثار ويسترضى ويؤسر ويعقل، لكي يقدم للأحياء من القبيلة ما هو صالح لهم. وهذا، بايجاز، هو الهدف من هذه الأجسام العديدة الحصر التي تمثل الأسلاف، ومن الأجسام «الفتيشية»، وأجسام الآلهة المنزلية. فالغرض منها هو أن تكون مرفأ أمان تلجأ إليه الأرواح، ومسكنا يطيب لها الاقامة فيه.

ومن أجل هذا الهدف ينبغي علينا أن نحكم على كفاءة منحوتات الأسلاف بمقاييس تختلف كل الاختلاف عن المقاييس التي نهتدي بها في حكمنا على جمال الشكل الذي يستطيبه الانسان. فمن حيث روح السلف، ربما كانت المراسيم والشعائر القربانية الصحيحة التي أقيمت أثناء صنع التمثال هي التي تقرر أكثر من غيرها قيمته. أليس من الطبيعي إذن، والحالة هذه، أن يركز الحفّار همّه في القيام بالطقوس الدينية إبان عمله بدلا من تركيزه في مظهر التمثال النهائي، فينتج بذلك أشكالا عادية لا تنحرف إلا أقل الانحراف عن الأشكال التي أدت مهمتها بنجاح لأجيال خلت؟ هذا ما يبدو لنا. لأن كل قبيلة في أرجاء القارة الأفريقية المترامية أنتجت نمطا من الجسم المنحوت خاصا بها، قليل الاختلاف عن المنحوتات المصنوعة في تلك المنطقة، ويكاد لا يبين فيه أي تطور عبر السنين. فالمنحوتات قد صنعت لغرض لا يمكن الحكم عليه

بمقاييس الجماليات. بيد أن منعة اتقان الصنع والذوق الشخصي أو القبلي على الأقل، وذلك الحب الغامض المتأصل للجمال، كان لا بد أن تتسرب كلها إلى المنحوتات، فانتجت ذلك التنوع العجيب في «منحوتات الأسلاف» التي أنتجتها القبائل المتباينة.

والمادة التقليدية في معظم النحت الأفريقي هي الخشب، وذلك لتوفر أنواع كثيرة منه في السهول والأدغال الاستوائية. والقدوم أداة النحّات الرئيسية، وكان النحات يستعمل عادة قدومين أو ثلاثة من أحجام وأشكال متفاوتة. أما التفاصيل الدقيقة فيحفرها فيما بعد بسكين صغيرة، والصقل الأخير يتم أحيانا بفرك التمثال المنتهي بأوراق أشجار خشنة. والخشب، تقنيّا، أفضل ما يكون عندما ينحت في كتل صلدة كبيرة بسيطة، لا في أشكال رهيفة مستدقة. ولعله من حسن حظ هذا الفن أن النحات التقليدي، إذ راح يعمل جالسا على الأرض أمام باب كوخه، وفوق رأسه نور الشمس القوي يبسّط خطوط منحوتاته، كان يعنى بالشعائر الصحيحة أكثر مما يعنى بالتجارب الجمالية العارضة، وذلك لأن عمله نادرا ما يخرج على المبادىء الأساسية التي يبنى عليها النحت الجيد.

وصور تماثيل الأسلاف، وهي المنحوتات التي يبدو أنها صنعت لكي تجتذب الأرواح وتنال عونها، تكشف عن درجة كبيرة من النمطية والاتباعية حتى بين أكثرها قربا من الواقع. والنحت في كل قبيلة يحافظ على النمط المتبع فيها بحيث يسهل عادة تعيين هوية القطعة الواحدة، غير أن التنويع في الأنماط ما بين هذه القبائل هائل جدا. فالنمط الشائع لدى البمبرة، وهي من القبائل الزراعية الكبرى في السودان الغربي، نمط ثابت يتسم بذراعيه القصيرتين، ويديه المسطحتين الضخمتين، وجسمه الاسطواني (الصورة رقم ١). ويماثله بعض الشيء أشكال الفرسان التي تنحتها إحدى قبائل ساحل العاج، ولكنها تختلف في بعض صفاتها وأهمها شكل الرأس الغريب الذي يبرز فيه الأنف والفم والذقن إلى الأمام أشبه شيء ببوز الحيوان (رقم ٢).

والمنحوتات الكبيرة التي تنحتها إحدى عشائر قبيلة إيبيبيو في نيجيريا قوية الوقع جدا في النفس (رقم ٣). أما الرأس الكثير الزينة فهو جزء من نمط متبع في قبيلة بنالولوا في الكونغو الأوسط. والمنحوتات نفسها قاتمة اللون، شديدة الصقل، تكاد تكسوها كلها «الزخارف» التي قد تمثل الندوب (رقم ٤). ويبدو تمثالا قبيلة بالوبا من الكونغو لأول

وملة أقرب إلى الواقعية. فجسم المرأة (رقم ٥) أملس في استدارانه، ورغم كونه تقليديا وغير متناسب في أجزائه، فان فيه بساطة جميلة. أما التمثال الآخر (رقم ٦) فانه قطعة فنية أروع بكثير. فالرأس، كما نرى بوضوح من الجانب، حامي التقاطيع بأنف وشفتين أرق مما نجد في منحوتات أقوام البانتو، وعظام الخد بارزة. والتعبير في الوجه كله جد حساس ورهيف. أما الجسم الراكع فيحمل قصعة على رأسه. وضخامة الرأس واليدين توازن الساقين الراكعتين توازنا تاما، ولو نحت هذا الجسم بالنسب الطبيعية لفقد الكثير من روعته. وهذه حالة يتضح فيها أن التوازن «الصحيح» في التناسب في العمل الفني كثيرا ما يختلف عما هو عليه في الواقع. أما المنحوتة التالية (رقم ٧)، فهي من نحت قبيلة باكوتا في أفريقيا الاستوائية الفرنسية. وأمثال هذه المنحوتة تثبّت عادة في أعلى السلّة التي تحفظ فيها عظام زعيم القبيلة الراحل. والجسم هنا مسطح ومصنوع من الخشب، وهو مكسو بصفائح من النحاس الأصفر أو الأحمر مزينة بخطوط مزخرفة. ونأتي بعد ذلك إلى رأس كبش من خشب (رقم ٨) يستخدم، كمنحوتات الأسلاف، لتسخير قوى الأسلاف في موسم الحصاد. إن هذه المنحوتة الكبيرة الصلدة عمل فني رائع جدا.

فاذا ما انتقلنا إلى الأقنعة، التي هي فرع من الفن الأفريقي التقليدي أكثر منعة وأهمية، نجد أن شيئا من الجو المحيط بصنع منحوتات الأسلاف يحيط بها هي كذلك. فالأقنعة أيضا تستخدم في استدعاء القوى الروحية لنجدة أبناء القبيلة في محنتهم. غير أن العنصر الانساني هنا أبرز وأطغى، لأن الأقنعة يلبسها الراقصون في طقوس الحلقات الكبرى. فالرجال، وكذلك النساء أحيانا، في أرجاء أفريقيا الوسطى والغربية كانوا يخضعون لتنظيم دقيق ينقسمون بموجبه إلى جماعات هي أقرب ما تكون إلى الجمعيات السرية. وقد كانت لها وظائف عديدة، فهي تجمع بين أبناء القبيلة السابقين منهم واللاحقين، وتحيي ذكرى الموتى في شعائر الجنائز والحداد، وتستنجد بهم في طقوس الخصب. ويبدو أن وظائف بعض الجمعيات الأخرى كانت جمالية واجتماعية صرفا، كأن تقيم مواكب وتمثيليات ورقصات تمجيدا لذكرى أسلاف مدينة ما أو مقاطعة ما. وكانت بعض الجمعيات نقابات للتجارة وبعضها منظمات سياسية.

وكان نفوذ الفرد ومركزه الاجتماعي يتوقفان على الدرجة التي بلغها في مجتمعه، في حين أن نفوذ الأرواح الراحلة كانت تمثله وتدعمه أقنعة الراقصين في الاحتفالات

والمراسيم الدينية. غير أن بعض الجمعيات الأكثر بداثية كانت تقوم بنشاطها سرا، فتتخذ شتى وسائل الارهاب لابعاد غير المنتمين عنها في أثناء ممارستها طقوسها.

والرقصات والشعائر، كما قلنا، كانت تقوم بها الجمعيات المختلفة لغايات عديدة متباينة. فغالبا ما كانت تقوم لضمان خصب القبيلة — من زرع وضرع وإنسان. وقد تقام لتقديم الشكر للأرواح، أو استرضائها، أو طرد الأرواح الشريرة، أو اكتساب القوة للخوض في غمار الحرب. ومهما كان السبب المباشر، فان الفكرة الضمنية هي ذاتها دوما: فالأرواح، أسلاف القبيلة، يجب أن تستدعى لمناصرة الأحياء، عونا لهم على تحقيق رغباتهم. فكانت الأقنعة تلبس، ولابس القناع المادي يكتسب على نحو ما القوة الروحية المطلوبة. وقد أدت الرغبة في إضفاء القوة على الشيء المادي، كما رأينا، إلى موقف من نحت الأقنعة هو الموقف نفسه الذي وجدناه في صنع منحوتات الأسلاف. غير أن عاملا آخر يتطرق إلى الموضوع هنا. فالأقنعة تصنع لكي تلبس في الرقص، ومن ثم فهي تلعب دورا في مهرجانات حياة الجماعة، ولذا يجب تصميمها للتأثير على أنفس المشاهدين لافزاعهم وإرهابهم، وربما لاسرارهم وإمتاعهم، وربما — والطبيعة البشرية على ما هي عليه — لادهاشهم وانتزاع إعجابهم بألوانها أو تنميقها أو حجمها. وهكذا فان الأقنعة، مهما تسيطر عليها العادات الشكلية في صنعها، تختلف وتتباين، فتثير وتجتذب أو تفزع على نحو أعنف.

لقد استعرضنا حتى الآن الآثار الفنية التي تعنى بوظائف حياة الناس الدينية. غير أن للحياة ناحيتها العلمانية في أفريقيا كما في غيرها. ولما كانت قد نشأت في بعض أجزاء القارة، وبخاصة في ساحل غينيا والكونغو الأوسط، ممالك كبيرة اتسعت في الأيام السالفة، فاننا نجد أيضا، كما هو متوقع، فنا أرستقراطيا ناميا يصنع لتمجيد الأقوياء، وزخرفة قصورهم، وزينة أنفسهم، من أثاث وأوان وثياب ونحت ناتىء أو مجسم، يبرز ثراءهم وسلطانهم. وحتى بين عامة الشعب نجد أن الكثير من مقتنياتهم، كالكراسي والحصائر والجرار، تمتاز ببراعة فنية كبيرة وتدل على حس بالجمال بالغ النمو.

وفي أنواع الأقنعة من التباين ما يفوق التباين في نحت الأجسام، لأنها لا تقتصر على تعيين التباين القبلي بل تتعداه إلى التباين في الجمعيات السرية، نظرا لأن لكل جمعية قناعها أو أقنعتها. والصور الملحقة تدل على مدى الاختلاف بينها. فقناع إحدى جمعيات

قبيلة بوروبا، وهو أشبه بخوذة، فيه طبيعية ورهافة زائدة (رقم ٩). أما قبائل منطقة كالابار في نيجيريا فتنحت أقنعة خشبية تغطى بجلد الحيوان. ولبعضها (رقم ١٠) قرون لولبية هائلة، وتقاطيع واضحة محددة. أما أقنعة الكامرون فانها تختلف في منظرها اختلافا كبيرا. فهذا القناع الغريب (رقم ١١)، بخدّيه المتفخين الكبيرين، نموذج للانماط الفكهة التي تصنع في هذا القطر، فهي تبدو كأنها صنعت من قبيل النكتة.

ويختلف عن هذا كله القناع البشع الذي يمثل رجلا شوهه المرض (رقم ١٢)، وهو ينتمي إلى إحدى جمعيات نيجيريا السرية. وبعض قبائل الكونغو تنحت أقنعة تتمثل فيها ملامح الوجه بأشكال هندسية محددة الحواف، ويحفر في القناع كله خطوط متوازية دقيقة غالبا ما تملأ بالجير الأبيض (رقم ١٣).

وفي السودان الغربي يلبس رجال قبيلة البمبرة أغطية للرأس عوضا عن الأقنعة في مهرجاناتها الزراعية الكبرى. وهذه الأغطية تحفر على شكل رأس الوعل وتربط بقاعدة من الخوص يرتديها الراقص في أعلى رأسه. وهي، رغم حجمها الكبير، ليست ثقيلة لأنها تصنع من خشب خفيف، وبعضها مستقيم حاد الزوايا، (رقم ١٤) وبعضها ذو استدارات جميلة، وهي تعتبر من أبدع ما أنتجه النحت الأفريقي.

وليس الفن الأفريقي بأجمعه متصلا بالطقوس والمراسيم الدينية. فقد استخدم الكثير منه للتعبير عن أهمية الملوك وكبار رؤساء القبائل بتزيين منازلهم والمباني العامة، ونحت أشياء خاصة تقترن بمراتبهم، وزخرفة الثياب والستائر وما إلى ذلك. وهنا صورتان، أولاهما (رقم ١٥) ترينا تمثال شامبا بولونغونغو، أعظم ملوك البوشونغو، من قبائل الكونغو. وهذا التمثال الملكي من أروع نماذج النحت الأفريقي. وفي المؤخرة ترى بعض تطريز الخوص الجميل، وهو أيضا من صنع القبيلة. والصورة الثانية والأخيرة هي لقناع رائع من العاج تمثل نحت بنين الأرستقراطي في القرن السادس عشر، وهو في الحق تحفة فنية أخاذة.

ومن المستحيل في مقال قصير كهذا أن نعيّن أكثر من الخطوط العريضة لأبرز ما في الفن الأفريقي من ملامح، وهو فن لا شك في عسر تذوقه على الأجنبي عند أول وهلة، غير أنه فن أكيد الأهمية وجدير بما يتطلبه من دراسة للتغلغل فيه وتذوق قوته وحيويته عن تعاطف وفهم.

قصيدتان

ذكريات القرية

وبيوتنا
مفتوحة الأبواب يدخلها اللصوص،
وفجوة الشباك، مثوى للعصافير الجياع.
وأذكر الجميزة السوداء في ضوء القمر
والجندب الجوعان في السواقي يحتضر
وأبي وأمي واخوتي
كنا ننام بلا عشاء ننتظر
فجر الحصاد . . . وننتظر
فجر الحصاد.

ولقد أبيع البيض في سوق الخميس وأشتري
لحما وأرغفة من القمح النقي،
ولقد أعود لقريتي
عند المساء، كما أتيت وقبضتي،
جرباء، يأكلها الخواء.
وأذكر الأولاد، أختي والعيال
يلقطن حبات الغلال من التراب،
وقد يراهن الخفير فينتفضن من الخفير.

وهجرت قريتي الحبيبة في الشتاء
وهجرت أهلي والرفاق،
وعلى الطريق
ودّعت أبراج الحمام،
وقطتي السوداء، والنهر الملوّث بالرّواث.
وفي الحقول،
كانت تلوّح لي سعاد، بطرحة ممزوقة،
كانت تلوّح لي سعاد
وأبي وأمي والعيال.

اعتراف

قد تسألين
مرآتك الخرساء: «هل وجهي كئيب في النهار؟»
وتحملقين
وتهمهمين وللمقاعد والجدار
عين كعينك لا ترى نور النهار
الوردة البيضاء، ناحلة، كوجهك يا حبيبة في النهار
«أحقيقة وجهي كئيب في النهار؟»
نعم كئيب يا حبيبة في النهار.

لا تدمعي
قد تبحثين عن القمر
عن قطة حمراء كانت في الليالي الزرق تلتهم القمر
عن غنوتي
عن بيت أحلامي المسور بالخضر
عني، هنالك، حيث كنا نلتقي

تحت المصابيح الكليلة والمدينة غير حافلة بنا
بين الحناطير الملونة والرجال الساهرين
لا نعرف الخجل العميق ولا نخاف من العيون
كنا كأظلال ترف على الطريق
لا نعرف الخجل العميق.

اليوم، لا جدوى فقد أدركت أني في الفراغ
حريتي
وهم وأحلامي جلا عنها الصباغ
لو تعلمين
أنا في الفراغ
يا أخت مذ أمد بعيد
خدعتك أشعاري القديمة والتغني بالوعود
أنا لم أعد
للحب، والاحلام، والنجم البعيد.

باب الكتب

نظمى حنا ميخائيل

سر الحياة*

منذ القدم تساءل الناس عن سر الحياة، وحاول كل أن يدلي بدلوه حسب قدراته وثقافته وظروف عصره؛ وما زال الناس يتساءلون. ولعل من أشهر من تعرض لهذا السؤال مستخدما الوسائل العلمية الحديثة الأستاذ وادينجتون الذي يعتبر من أكفأ العلماء المعاصرين في علم الأحياء عامة وعلم الأجنة والوراثة على وجه الخصوص. فتجاربه التنبعية على جنين «الكتكوت» ثم دراساته عن تركيب حاملات الوراثة في الخلية تعتبر من أهم مراحل تطور هذا العلم الحديث. وهو صاحب مؤلفات عدة في هذا الموضوع، يعرض فيها نتائج أبحاثه بطريقة مشوقة وفي أسلوب أدبي يتيح له مقدرة بالغة في كشف الحقائق العلمية وتبسيطها، وهي مقدرة يندر أن تتوفر لعالم متخصص مثله. ووادينجتون هو أستاذ علم وراثة الحيوان بجامعة إدنبره ومدير أحد كبريات معامل البحث في بريطانيا. ومن كتبه العامة الذائعة الصيت «الاتجاه العلمي» و «العلم والعقل» و «الحيوان العاقل»، ومن كتبه المتخصصة «الأساسيات في علم الأجنة» و «كيف تنمو الحيوانات» و «مقدمة لعلم الوراثة الحديث» و «سياسة الجينات»، وهي جميعها كتب أثيرت حولها مناقشات طويلة في مختلف الأوساط.

والكتاب الذي نتناوله اليوم بالعرض والتعليق هو أحدث إنتاجه. وقد نشأت فكرة

* The Nature of Life C. H. Waddington *George Allen & Unwin* 18s.

الكتاب بعد أن ألقى الأستاذ وادينجتون سلسلة من المحاضرات إلى الطلبة وهيئات التدريس بالكليات المختلفة التي تضمها جامعة جزر الهند الغربية في كنجزتون بجاميكا في صيف عام ١٩٦١. والكتاب، رغم صغر حجمه، محاولة ناجحة لرأب الصدع بين الثقافتين، العلمية والأدبية. فهذه المحاضرات التي بني على أساسها الكتاب تخاطب جميع المثقفين: الأديب والطالب المبتدىء والعالم المتخصص على السواء. وقد حاول وادينجتون أن يضع أكبر الحقائق وأحدث النظريات العلمية في قالب سهل مشوق، ولم يهمل إلى جانب ذلك رغبة الأديب في النواحي النظرية لفلسفة العلوم الطبيعية عامة وعلم الحياة خاصة. وهو لذلك يناقش أمثلة غاية في التعقيد والأهمية، ويحلل نواحيها المختلفة بمنطق سهل مستساغ لدى المثقفين بثقافات مختلفة. ولعل وادينجتون اضطر إلى هذا الأسلوب عندما وافق على تلبية دعوة جامعة جزر الهند الغربية لالقاء هذه المحاضرات. فقد اعتادت هذه الجامعة أن تدعو أستاذا زائرا في صيف كل عام ليلقي سلسلة من المحاضرات في موضوع تخصصه، يدعى إليها جميع الطلبة والأساتذة على اختلاف اتجاهاتهم. والهدف من وراء ذلك هو إتاحة الفرصة لكل أستاذ وطالب لأن يعرف شيئا عن فروع العلم الأخرى غير موضوع تخصصه وقيمة الجوانب المتعددة للعلوم المختلفة، ليضيف إلى اهتماماته العلمية اهتمامات جديدة ويحس بالتكامل العلمي والأدبي. ولعل ما جعل مهمة وادينجتون في هذه المحاضرات صعبة بقدر ما جعلها ناجحة هو معرفته سلفا بأن مستمعيه ليسوا مختلفين فقط في نوع الثقافة بل وأيضا في الدرجة والعمر. ولذلك فهو لم يبدأ بتجارب علمية صرفة، إذ راعى أن الأديب قد لا يستميله الحديث عن طرق تربية ذبابة الفاكهة في أقفاص خاصة مثلا، ولكنه بدأ بمناقشة أمثلة تستميل كل إنسان: «ما هي فكرتنا اليوم عن طبيعة الحياة ومعناها؟» و «هل يمكن أن تفسر الحيـــاة عن طريق علم الكيمياء فقط، أم أن الكائن الحي مختلف أساسا عن المواد والعمليات الأخرى التي تجري في المواد غير الحية؟» و «ماذا يعني التساؤل عما إذا كانت الحياة موجهة إلى هدف معين — في عالم اليوم بصواريخه الموجهة وآلاته الحاسبة والمفكرة — أم أنها تحت رحمة الصدفة البحتة؟» و «هل كلمة «الارادة الحرة» ليست أكثر من خطأ في تفسير معنى الكلمات؟»

لقد حاول وادينجتون في معرض الاجابة والتعليق على هذه الأسئلة وأمثالها أن يشرح معنى النظرية العلمية والهدف من البحث العلمي وصفاته وخطواته الرئيسية ومصدر قوة

العلوم وتأثيرها على المجتمع وحياة الأفراد، وانتقل بعد ذلك إلى التفريق بين علم الأحياء وفروع العلوم الطبيعية الأخرى، ثم تناول النظريتين الأساسيتين اللتين يتبعهما منهج البحث في علم الأحياء: الأولى هي النظرية الكمية أو الكلية في البحث وموضوع دراستها هو الكائن الحي ككل متماسك وأثر أعضائه المختلفة على بعضها، والثانية هي النظرية العنصرية أو التجزيئية في البحث وموضوع دراستها وحدة صغيرة من مكونات الكائن الحي كالخلية أو الكروموسوم أو حتى جزء من الكروموسوم أو ما هو أصغر من ذلك. وهذه المقدمة العامة تمثل الفصل الأول من فصول الكتاب الخمسة، بينما يتعرض في الفصول الثلاثة التالية إلى ثلاثة موضوعات رئيسية لعلم الأحياء. ففي الفصل الثاني يشرح كيف تنمو البويضة المخصبة إلى حيوان كامل، أو ما يسمى عادة بعلم الأجنة. وفي الفصل الثالث يتناول بالشرح كيف تنتقل الصفات من الأبوين إلى الفرد الجديد في عدد محدود من الأجيال المتتابعة، أو ما يسمى عادة بعلم الوراثة. وفي الفصل الرابع يشرح كيف تتغير بعض هذه الصفات الوراثية إذا أخذنا في الاعتبار عدداً كبيرا من الأجيال المتتالية، وهذا ما نسميه بالنشوء والارتقاء. وفي الفصل الخامس والأخير ينتهي الكتاب كما بدأ بمناقشة فلسفية عن الانسان وعلم الأحياء على ضوء ما تقدم ذكره على صفحات الكتاب من تجارب وحقائق ونظريات. ونجاح الكتاب في شرح ثلاثة فروع مهمة من فروع علم الأحياء الحديث بهذا التبسيط والاختصار الذي لا يحتاج معه القارىء لمعرفة سابقة لهذه العلوم حتى يستفيد منها، هي إحدى الخصائص المميزة لكتابات وادينجتون وطريقة عرضه الشيقة. وسأحاول أن أتعرض في شيء من التفصيل لبعض الآراء التي ذكرها وادينجتون في هذا الكتاب والتي أعتقد أنه يهم كل إنسان أن يلم بها ويناقشها أو يكوّن على الأقل فكرة صحيحة عنها.

من الأمور التي لم يعد يختلف فيها الكثيرون هو أننا محتاجون إلى دراسة العلوم الطبيعية وإلى زيادة معارفنا بهذه العلوم كل يوم. فما الذي تهدف إليه من وراء هذا النوع من الدراسة؟ ويجيب وادينجتون عن هذا السؤال فيقول: «لعل دراسة العلوم الطبيعية تساعدنا على زيادة مقدرتنا على التحكم في العالم وظواهره الطبيعية المحيطة بنا والاستفادة منها، أو على الأقل تساعدنا على فهم هذا العالم الذي نعيش فيه بصورة أوضح».

والواقع أن هذين السببين – الاستفادة والفهم – ليسا مستقلين تماما الواحد عن الآخر كما يبدو لأول وهلة، بل إن الواحد منهما عادة يؤدي إلى الآخر. ففهمنا لما حولنا من ظواهر يساعدنا عادة على الاستفادة منها، والاستفادة من هذه الظواهر في مجالات تطبيقية ينتج عنها في بعض الأحيان فهم أكثر لما حولنا من ظواهر أخرى. ولا نستطيع في العادة أن ندعيّ أننا نفهم ظاهرة ما فهما كاملا دون أن نستطيع أن نستفيد منها أو، على الأقل، أن نرى احتمال الاستفادة منها برغم عدم قدرتنا على القيام بخطوات فعلية في اللحظة.

ثم يتعرض وادينجتون للخصائص الأساسية لما اصطلح على تسميته «النظرية العلمية»، فيذكر أنها لا تقوم على مجرد منطق محض بل إن أهميتها تقدر بما تتضمنه من تطبيقات وذلك عن طريقين مختلفتين: أولاهما أنها تتضمن النتيجة بأنه إذا حدث كذا وكذا ينتج كيت وكيت، بمعنى أن النظرية تتضمن القدرة على التحكم في سير عملية معينة، وثانيتهما أن قيمة النظرية هي في مقدرتها على اقتراح الخطوة التالية التي يمكن أن تطور العلم وتقدمه. هذا إذا تناولنا المسألة من ناحيتها النظرية الصرفة. أما إذا اتجهنا إلى الواقع، فاننا نجد أن النظرية العلمية التي يتوفر فيها الشرط الثاني هي في العادة أكثر تشويقا وأدعى للاهتمام. فعلم الوراثة، على سبيل المثال، بدأ وتأسس عند ما اكتشف مندل أنه عندما يتم تزاوج أنواع معينة من الأبوين فان الجيل التالي يكون بنسبة معينة من هذه الأنواع يمكن وصفها في صورة نسبة عددية بسيطة. واقترض تفسيرا لذلك فكرة الوحدة الوراثية أو ما سمي فيما بعد «بعامل مندل». ثم تلا مندل، في البحث والاستقصاء عن النقطة التي أثارها، علماء آخرون أمثال وليم بانسون وودجر ومورجان .وقد قام الأخير باثبات أن عامل مندل ليس مجرد فكرة مجردة، بل هو كائن مادي سمّي فيما بعد بالجين أو حامل الوراثة، وهو الأساس الذي أدى بعد ذلك إلى وضع نظرية الجينات وعلم الوراثة الحديث.

ومثال آخر يوضح أهمية النظرية العلمية، لا سيما إذا توفر فيها الشرط الثاني، هو النظرية الذرية لدالتون في وقتها، ونظرية بوهر–رذرفورد عن تركيب الذرة. فكلتا النظريتين أحتوت على فروض لنماذج مادية مفصلة، وفي نفس الوقت أثارت أسئلة كثيرة ومشاكل جديرة ببحوث جديدة أخرى. فاذا كان تركيب الذرة يشبه النظام

الشمسي – الكترونات تدور في مدارات حول نواه – فاننا نتساءل كيف ينتقل الالكترون من مدار إلى آخر؟ وهل يدور حول محوره كما يحدث في الكرة الأرضية مثلا؟ وغير ذلك من الأسئلة الكثير.

وقبل أن يختم وادينجتون حديثه عن خصائص النظرية العلمية، يشير إلى أن العلم يتسامح أحيانا في عدم ملاءمة الترتيب المنطقي لاحدى النظريات أو حتى لتعارض منطقي واضح بين نظريتين (مثل التعارض الكائن بين القول بأن المادة تتركب من جسيمات مادية أو من موجات) طالما أن النظرية لديها القدرة على أن تعطينا إمكانية الاستفادة وتوجهنا لمشاكل أخرى جديرة بالبحث.

ويعرض وادينجتون على صفحات الكتاب العلاقة بين الفلسفة المجردة للعلوم الطبيعية والتطبيق في مجال العلوم، أو لما نسميه بطريقة أخرى هدف فهم الظواهر الطبيعية وهدف الاستفادة منها. ويذكر أنه بالرغم من أن الهدفين مرتبطين الواحد بالآخر، كما اتضح مما سبق، فانه لا يصعب التفريق بينهما من ناحية أخرى. فالعالم الذي يهدف من دراسته إلى الاستفادة من ظاهرة معينة يهتم بدراسة دقائق هذه الظاهرة وما يتعلق بها بالتفصيل، بينما تكون نظرة العالم الذي يهدف إلى فهم ما حوله من ظواهر طبيعية نظرة كلية إلى المشاكل العامة عن طبيعة العالم وطبيعة الانسان حتى ولو لم تكن حياته اليومية تحتاج إلى مزيد من الاستفادة المادية من هذه الظواهر. ويبدو أن الفصل بهذه الطريقة في عصرنا الحاضر يعتبر أمرا تافها غير موضوعي. ولكننا إذا تأملنا في تاريخ العلوم، لوجدنا عصورا كاملة كان الدافع فيها إلى العلم هو الحاجة إلى الفهم أكثر منه إلى الاستفادة. وقد أدى ذلك إلى كشف المجموعة الأساسية من الحقائق العلمية، بينما كانت عملية الاستفادة من هذه الحقائق من اختصاص العامل الفني أو الصانع أكثر من الفيلسوف.

وارتباط هذين النوعين من النشاط ببعضهما في تناسق هو الذي أنتج ما نسميه اليوم بالعالِم، بالرغم من أن ميدان دراسة العالِم ظلت مدة طويلة يطلق عليها اسم الفلسفة الطبيعية.

ولقد تقدمت العلوم في القرون الأخيرة وتحكمت في كثير مما يحيط بنا من مظاهر بطريقة لم تكن في حسبان فلاسفة الطبيعة القدماء، الأمر الذي أدى في الوقت الحاضر إلى عدم الاكتراث بناحية الفلسفة الطبيعية للعلوم واتجاه الاهتمام إلى نواحي التطبيق.

وتقترن عادة كلمة «العلم» في ذهننا باختراع السيارة والمسرة والعقاقير والضوء الكهربي — والقنبلة الذرية أيضا. ولا جدال في أن العامل الفني قد أخذ نصيبه في هذا النوع من الانتاج العلمي الذي لا نستطيع أن نتصور إمكانية الحياة الآن بدونه. غير أنه يجدرنا أن نذكر في هذا المجال أن هذه المخترعات والمكتشفات قد بنيت أساسا على فهم الظواهر وعمليات معينة استغرقت حياة المتخصصين في هذه الفروع من العلوم. غير أن هذا لا يمكن أن يكون سببا كافيا لأن يدرس كل مثقف جميع هذه النواحي العلمية بكثير من التعمق. بل إنه لا موجب هناك لأن يدرس كل فرد، حتى ولو بطريقة سطحية، علم الغدد الصماء أو النظرية الكهربية مثلا. ولكن وادينجتون يعتقد عن حق أنه يجب على كل من يعتبر نفسه مثقفا أن يكون عارفا بمعنى بعض المصطلحات العلمية، مثل الهرمونات، والخمائر أو الأنزيمات، والموجات الكهرومغنطيسية، والمكافئات الكيميائية.

ومن ثم فان الكتاب ليس محاولة للتعمق في نواح علمية هي أجدر وأولى بالمتخصصين في الأحياء، بل هو محاولة لفهم نواحي الفلسفة الطبيعية لعلم الأحياء، أو بمعنى أصح ما قدمه علم الأحياء من جهود في محاولة الانسان لفهم الطبيعة التي حوله ومكانه بين غيره من الكائنات الحية.

وقبل أن يتحدث وادينجتون عن علم الأحياء على وجه الخصوص كفرع من العلوم الطبيعية، يحاول أن يرسم إطارا عاما لطبيعة الدراسات العلمية ومصدر قوتها، وأن يضع تعريفا لماهية العلم وخطوات النشاط العلمي.

ما هو العلم؟ أي نوع من النشاط هو؟ وبأي ملكات الانسان وقدراته يمكن أن ينتج العلم ويتطور؟ إن كلمة «العلم الطبيعي» قد تجلب إلى ذهن الكثيرين صورة إنسان منهك العينين في معطف أبيض، أو صورة آلة حاسبة لها لحم وعظام تقضي معظم وقتها في مراقبة عمليات مختلفة بناء على قواعد غير مرنة ومنطق أعلى من منطق البشر العاديين. ولكن الواقع غير ذلك. فالعالم الطبيعي ليس إنسانا شاذا في شيء يخرجه عن المجتمع الذي يضم سائر الناس، بل هو في الحقيقة كائن يعيش مجتمعه كأذكى الكائنات الحية، ويعرف معنى التعاون مع غيره في عمل إنساني ضخم. فمن أبرز صفات العلم أنه عمل تعاوني بين علماء متباينى الاتجاهات، وكل ما يستطيع عمله أي عالم بمفرده هو أن يضع لبنة في البناء أو يشيد غرفة كاملة في قصر شاهق في طور البناء والتكوين. ولا

تكون للغرفة عادة قيمة في حد ذاتها إلا إذا كانت متصلة في تناسق مع بقية أجزاء القصر وملحقاته. ولعل هذه الخاصية هي أبرز خصائص العلوم الطبيعية، بل وأوضح في هذه الحالة من أي نوع آخر من نواحي الثقافة الانسانية.

ففي الرسم والشعر والفنون الأدبية عامة يكون التوازن بين الابتكار والتقليد أمرا ليس بالسهل، بل وموضع الانتقاد في كثير من الاحيان. فقد يجدد أحد الرسامين وينبغ في فنه دون أن يكون بالضرورة ملما تماما بكل أعمال من سبقه من الفنانين. بل إنه إذا ما كشف إنتاج رسام عن تقليد لرسم فنان سابق، فاننا نميل إلى طرده من حظيرة الفن الخالص. ولكن الأمر يختلف في ميدان العلوم. فما لم يكن العالم عارفا بانتاج من سبقه من العلماء ومقدرا له، فاننا نميل إلى اعتباره جاهلا ولا نتوقع شيئا من الخير على يديه.

هذه الصفة — صفة التعاون في البحث العلمي — هي بلا شك أهم مصدر من مصادر قوة العلوم وقدرتها على البناء — وعلى التخريب أيضا. وإذا ألقينا نظرة على هذه الأجزاء من عالمنا التي تطور فيها العلم، نلاحظ أنه قد قلل من درجة الثبات في طرق المعيشة التي دامت قرونا عديدة منذ عهد اليونان والرومان إلى ثلاثة أو أربعة أجيال مضت. فالثورة التي قامت عن طريق العلوم الطبيعية فغيرت صورة المجتمع الانساني لا يمكن أن تعزى إلى نشاط سياسي أو نفوذ حزبي أو طبقي من أي نوع. بل الواقع أن التاريخ لم يعرف بعد دولة واحدة متقدمة، ناهيك بالمتخلفة، ساسها أو حتى اشترك في حكمها العلماء الطبيعيون. فحكام هذه الدول كانوا دائما ممن تثقفوا بالأدب والعلوم الانسانية. فكيف حصل العلم على قوته هذه؟ لا شك أنه اعتمد جزئيا على الحقيقة السابقة: التعاون بين أفراد كثيرين في سبيل كل واحد هو العلم. غير أن هناك حقيقة أخرى في هذا المجال جديرة بالعرض والنقد، وهي طبيعة المنهج الذي يتبعه العلم في البحث.

يعرّف وادينجتون العلم بأنه «محاولة الاجابة عن الأسئلة التي تختص بما حولنا من ظواهر، مسخرين في ذلك السبيل جميع القدرات التي يستطيع الانسان أن يمارسها». ويبدأ أي كشف علمي بنشاط لا يختلف كثيرا عما يقوم به الفنان: سؤال ذو أهمية. ويتطلب هذا إحدى خطوتين أو كلتيهما في بعض الأحيان: الأولى هي التحقق من وجود ظاهرة لم يسبق لأحد أن فكر في أنها جديرة بالاهتمام والدراسة، والثانية هي البدء بفكرة فيها الكثير من الخيال مثل التفكير مثلا في احتمال وجود وحدة وراثية للكائنات

الحية. وهذه الأفكار الجديدة الأصيلة في جدتها تعتمد على حساسية خاصة للأشياء غير العادية، وهي حساسية لا تختلف عن حساسية الفنان في نفس الموقف، وإن اعتبرها الشخص العادي غريبة وغير متوقعة حتى ليصعب تصديقها لأول وهلة.

والخطوة الثانية من النشاط العلمي هو عملية صياغة هذه الأفكار، عن طريق قدرات العالم، في صيغة دقيقة غالبا ما تكون بلغة الرياضة بحيث يكون عرضها منطقيا ومعقولا.

ثم تأتي الخطوة الثالثة من النشاط العلمي وهي تصميم التجارب اللازمة وإجراؤها، وهي خطوة شبيهة أيضا بعمل الفنان في ناحية التنفيذ، ولو ان الفنان يهمل عادة الخطوة الثانية، ألا وهي خطوة الصياغة المنطقية للحقيقة أو الظاهرة الملاحظة.

وتأتي في حالة العلوم الخطوة الرابعة والأخيرة، وهي ظاهرة أقل تقدما في العلوم الانسانية. فتي تحليله المنطقي للظاهرة وإجرائه للتجارب، يقف العالم بشيء من الكبرياء تجاه الطبيعة محاولا أن يخضعها لتفكيره أو يخدعها فتفعل ما يريد. ولكنه يجب في النهاية أن يكون متواضعا كطفل أمام الحقائق التي يضعها للطبيعة ليرى ما إذا كانت ستجيب بالايجاب أو بالنفي، وعليه أن يقبل باجابتها.

ولقد استطاع العلم في وقت قصير نسبيا، لأنه يتبع هذا المنهج ولأنه عمل تعاوني، أن يلقي ضوءا على فهمنا لكثير من ظواهر العلم المحيطة بنا وعلى فهمنا لأنفسنا أكثر مما أنتجته قرون عديدة من الاعتماد على مجرد الذكاء أو التفكير وحده.

ومن النقط الطريفة الأخرى التي تناولها وادينجتون في كتابه بالشرح والتعليق منهج البحث في علم الأحياء وعلاقته بالعلوم الطبيعية الأخرى. فهو يذكر أن الكائنات الحية أكثر تعقيدا من المواد غير الحية، ولذلك فان تقدم علم الأحياء كان أبطأ بكثير من العلوم الطبيعية الأخرى مما جعله يعتمد في دراساته على كثير من بحوث الكيمياء والطبيعة. ولكنه يتساءل بعد ذلك: «إلى أي حد يمكن لعلم الأحياء السير في هذا الاتجاه ؟» إن معرفتنا للعالم وظواهره عن طريق الطبيعة والكيمياء أصبحت مقبولة نسبيا لدرجة أن بعض البيولوجيين يعتقدون أن الهدف هو فهم مظاهر الحياة المختلفة عن طريق دراسة العمليات التي تجري في المواد غير الحية. ويمكن أن يعتبر ديكارت رائدا لهذا الاتجاه في بداية عهد العلوم الحديثة حيث يقرر أنه يمكن تفسير نشاط كل الكائنات الحية وسلوكها عن طريق الظواهر المختلفة والقواعد الآلية التي نراها في المواد غير الحية.

ويمثل هارفي الرأي المضاد في عهد ديكارت نفسه، إذ قال بأن العمليات الحيوية تقوم على قواعد حيوية تختلف عن القوانين التي تحكم المواد غير الحية.

ومن مؤيدي الاتجاه الثاني في بداية القرن العشرين العالم دريش الذي قام بتجربة تقسيم البويضة إلى أقسام صغيرة، ثم نمى كل جزء ليعطي كائنا حيا كاملا، مفترضا لهذا وجود نشاط غير مادي وغير آلي أو عامل كلي للنشاط المؤدي لتكوين الكائن الحي.

وبالرغم من الانتقادات التي وجهت لكل هذه النظريات تقريبا، فقد استمر التعارض بين النظرية الآلية والنظرية الحيوية لعلم الأحياء حتى عصرنا الحالي. إلا أن هذا التعارض كان أوضح بكثير في نهاية القرن التاسع عشر عندما عرف الناس، أو ظنوا أنهم عرفوا، تركيب المادة في ضوء نظرية دالتون الذرية وقوانين فراداي التي ألقت ضوءا على التفاعلات الكيميائية، فبدأ البيولوجيون يفكرون في إمكانية فهم الظواهر الحيوية على ضوء ما افترضوه من علم اليقين عن تكوين المادة. ولكن هذا التعارض اختفى أو قل إلى حد كبير عندما ثبت خلال العشرين سنة الأولى من القرن الحالي عدم صحة الفكرة التي كانت يوما ما شبه حقيقة نهائية والتي قالت بأن الذرة متماسكة ككرة البلياردو الصلبة، وبدأ العلماء يتجهون إلى النظرية النسبية وتركيب الذرة بمفهومه الجديد. وفي هذا الصدد قال الفيلسوف الانجليزي وايتهد إن الحيرة القديمة كان سببها نظرتنا إلى الوضع مقلوبا، فقد أخطأ البيولوجيون في نهاية القرن الماضي، سواء كانوا من الحيويين أو الآليين، إذ ظنوا أنهم قد عرفوا كل شيء عن تركيب المادة مما جعل المناقشة بينهم خاطئة من أساسها.

وقد تأثر تفكير وايتهد إلى حد بعيد بالثوار الفكريين المعاصرين في علم الأحياء من أمثال الكسندر الذي يبدأ منهجه في البحث بملاحظة مجموعة من الظواهر ومنها يكوّن مفهومات أو مدركات معينة للوحدات البسيطة، وتبقى هذه الوحدات غامضة الفهم حتى يستطيع أن يفهم علاقاتها بالوحدات الأخرى. فمعرفتنا لخصائص عنصري الصوديوم والكلور وذرات كل منهما لا تعني أننا نستطيع أن نتنبأ بخصائص كلوريد الصوديوم أي ملح الطعام. وعندما يتكون هذا الملح فانه لا يهمنا كثيرا أن خصائص جديدة لمركب جديد قد ظهرت، بل ما يهمنا أكثر هو أن مثل هذا التفاعل يساعدنا على القاء بعض

الضوء على خصائص ذرات العنصرين الأصليين: الكلور والصوديوم. فنحن لسنا في حاجة إلى أن نقترح خصائص لا مادية للذرة غير تلك المعروفة لنا في تفاعلات كهذه: ترتيب معين لذرات الكربون والنيتروجين والأيدروجين والأكسجين ينتج لنا موادا نتعرف عليها من خصائصها فنسميها الخمائر أو الأنزيمات، وترتيبات أكثر تعقيدا من السابقة تنتج لنا الجينات في نواة الخلية، أو نصبح لها القدرة على توصيل الطاقة الكهربية كما في الخلايا العصبية، أو تربط بين السيالات الكهربية المختلفة في نظام معقد نطلق عليه المخ. إن كل ما نكتشفه في هذه العمليات هو صفات جديدة للذرات المختلفة. فعند ترتيبها بطريقة معينة لتكوّن مركبا فانها تعطي سلوكا معينا أو خصائص معينة قد لا نتوقعها لأول وهلة. ولا يعتقد وادينجتون أن هناك شيئا فلسفيا غامضا حول هذه النقطة. فمن يستطيع أن يتصور أن قطعا من الزجاج والمعدن والبلاستيك يمكن أن تساعدك على التفوق على قرينك في لعبة كالشطرنج مثلا، وبالرغم من ذلك فكلنا يعلم أن هذه الأجزاء إذا رتبت لتكوّن آلة حاسبة فانها كفيلة بأن تمحو اسم أكبر أبطال الشطرنج في العالم. وسر هذا السلوك لا يكون إلا في التركيب والترتيب بطريقة معينة، أما الدقائق التي تكون هذه المواد، سواء كانت ذرات أو الكترونات، فلا تكاد تخطر ببالنا إلا عندما يتحد الجميع في وحدات متناسقة متآلفة لها سلوك معين. وفي كل مرة تسلك هذه المقومات بهذه الطريقة في تركيب وترتيب معينين، فهي إنما تقدم لنا سرا آخر من أسرارها، وكلما كثر التعقيد في التكوين كلما كثرت الأسرار المختبئة عن خصائص المقومات الأصلية وراء هذا التكوين العام.

ومن المعروف أيضا أنه بمكننا عمل آلة حاسبة مستخدمين الفضة مثلا بدلا من النحاس لتقوم بادا، نفس الوظيفة، وبنضح من هذا أن طريقة التكوين تقع في المقام الأول ثم يتبعها نوع المواد. فاذا صح هذا بالنسبة إلى الآلة التي يصنعها الانسان، فهل يمكن تطبيقه على الكائنات الحية التي نتجت عن عملية تطور؟ غير أن الاجابة على هذا ليست بالبسيطة. فمن الواضح مثلا أن الانسان والحصان يختلفان في التكوين البنائي العام، بل وأيضا في مكوناتهم الكيميائية الأساسية. وبالرغم من ذلك يكاد يكون مؤكدا أن هذين النوعين المختلفين مرتبطان تماما، ويكاد يكون الفرق الأساسي في التكوين البنائي بينما تتشابه المكونات الأصلية. فهل يحق لنا أن نهمل مسألة التكوين البنائي

ونركز جهودنا على دراسة الفروق الكيميائية، أو أن نرى في دراسة التكوين البنائي لكل منهما ضوءا جديرا بالاهتمام لمواصلة الدراسة؟ في أي الاتجاهين يمكن أن يسير علم الأحياء؟

ويمكن أن نهبط في سلم التحليل من الكائن الحي إلى الخلية كوحدة: إلى الكروموسومات أي الصبغيات، أو الجينات أي حاملات الوراثة؛ بل ويمكن أن نستمر في التحليل إلى أكثر من ذلك: إلى نيوكليوتيدات وأحماض أمينية، ولو أننا عندما نصل إلى هذا الحد من التحليل نجد أن علم الأحياء قد انقلب إلى كيمياء.

كما يمكن أن نتبع الطريقة الأخرى فندرس مجموعة من الجينات في كروموسوم، أو مجموعة كروموسومات في خلية، أو مجموعة من الخلايا في نسيج، لنرى العلاقات بين الوحدات الصغيرة في الوحدة الكبيرة.

وهنا نقف لنتساءل: هل مجال علم الأحياء هو الجينات وما أقل، أو العلاقة بين المخلوقات ككل وعمليات الحضارة الانسانية؟ إلا أنه ليس من السهل أن نحدد مجالا معينا لعلم الأحياء كاجابة لهذه الأسئلة، بل إن هذا التوتر القائم حول تحديد مجال لنظرية علم الأحياء، في رأي وادينجتون، هو مصدر حياة هذا العلم وقوته.

ويعرض وادينجتون، بعد هذه المناقشات النظرية، لثلاثة أقسام من علم الأحياء — الوراثة والنمو والتطور — في إبداع وروعة، فيلخص أهم الحقائق العلمية المتعلقة بكل قسم في تسلسل تاريخي وبساطة أخاذة واختصار جامع، بحيث يستطيع الأديب أن يعرف الشيء الكثير عن هذه الأقسام الثلاثة من علم الأحياء ويكوّن فكرة واضحة عنها، بينما يقف العالم المتخصص على خلاصة أحدث ما وصلت إليه هذه الدراسات من تطور واكتشافات وآراء.

ولعل المجال هنا لا يتسع لتناول هذه الأقسام بشيء من الاسهاب لتسلسلها البنائي في العرض، مما يجعل تناول جزء معين بالشرح والتعليق أمرا قد يؤدي إلى عدم الفهم لدى البعض أو خطأ في الفهم لدى البعض الآخر. ولكنه لا يمكن إغفال ذكر المركب الذي اكتشفه وادينجتون وحاول أن يفسر به سلوك الجينات وأثرها في كل من الوراثة والنمو والتطور.

يذكر وادينجتون أن الكروموسومات تتركب من البروتينات ومادة دنأ، ويقول إنه بالرغم من أن كل من البروتينات ومادة دنأ، مركبات خطية الشكل مكوّنة من عدد

كبير من وحدات أصغر مرتبطة ببعضها البعض طرفا بطرف، إلا أن هذه الوحدات مختلفة في المركبين. فالوحدات التي تكون البروتينات هي الأحماض الأمينية، بينما الوحدات التي تكون المركب دنأ، هي النيوكليوتيدات. ويشرح وادينجتون بعد ذلك في إسهاب كيفية ترتيب هذه الوحدات لتكوّن الكروموسوم أو الصبغية. ثم يفسر على ضوء هذه الفكرة العمليات الثلاث، الوراثة والنمو والتطور، بدقائقها المختلفة في عرض يستمتع به عالم الأحياء ولا يمله غير المتخصص الراغب في المعرفة والتثقف.

وثمة نقطة أخرى مما ذكره وادينجتون جديرة بالاشارة. ففي حديثه عن الوراثة والجينات حاول أن يوضح أن ما نرثه عن أبوينا ليس صفات ثابتة بعينها ولكنها طاقات إذا نمت في ظروف ملائمة لها فانها تنتج صفات معينة. فالطفل المولود من أبوين أوربيين ذوي جلد شديد البياض لا يكون جلده بالضرورة شديد البياض إلا إذا شب تحت شمس ضعيفة، كما حدث بالنسبة لأبويه. أما إذا شب تحت شمس قوية ولفترة طويلة، فان جلده يصبح أقل بياضا أو أكثر سمرة من أبويه. فما ورثه الطفل عن أبويه ليس صفة ثابتة بل طاقة تنتج هذه الصفة تحت ظروف بيئية بعينها وتنتج صفة أخرى تحت ظروف أخرى.

وفي حديثه عن التطور، أورد وادينجتون ملخصا لآراء من سبق داروين ومن تبعه، ثم عرض بالتفصيل لمفهوم التطور في الوقت الحاضر من ثلاث نواح رئيسية: مسألة نشوء تغير وراثي جديد، وتوضيح مفهوم كلمة الانتخاب الطبيعي، ثم تحليل الموقف التطوري الكائن بين عالم النباتات والحيوانات كما يواجهنا في الطبيعة حولنا.

ويختم وادينجتون كتابه، كما بدأه، بمناقشة فلسفية عن أثر علم الأحياء عامة ونظرية التطور خاصة في الاتجاهات الاجتماعية والتفكير الانساني. وفي هذا الفصل الأخير الذي أسماه «الانسان وعلم الأحياء» يذكر أنه يجب على الانسان أن يدرك أنه جزء من بيئة ضخمة، وأنه كائن حي بين كائنات حية أخرى عديدة. ثم يناقش الآراء المختلفة حول العلاقة بين التطور والتقدم، كما يناقش فكرة بقاء الأصلح التي اقترنت بنظرية داروين والتي اعتمدت عليها إحدى مدارس الفكر الحديثة في مساندة الفكرة القائلة بأن التقدم الانساني يجب أن يقوم أساسا على منافسة قاسية. وفي هذا الصدد يذكر وادينجتون أن ما قاله داروين في مجال خاص في علم الأحياء لا يصبح بالضرورة قاعدة عامة تنطبق على كافة مظاهر الحياة الأخرى.

ويستمر وادينجتون في مناقشة أمثلة أخرى لما تبع نشر نظرية داروين في منتصف القرن الماضي، ثم يتجه في نهاية الكتاب إلى مناقشة فكرة «الارادة الحرة» والعوامل المختلفة التي تحد كثيرا من معناها أو قد تجعلها عديمة المعنى في بعض الأحيان فيقول: «إن الصعوبة، بالطبع، هي أن إرادتنا مرتبطة ارتباطا واضحا بنسيج مادي هو المخ. وما يحدث عادة في بناء مادي كهذا يخضع لقوانين معينة هي قوانين العلية أو السببية. فاذا كانت قوانين السببية محددة بدقة كهذه، فكيف يمكن أن توجد حرية للارادة؟» ويناقش في بضع عشرة صفحات الآراء المختلفة المتعلقة بهذه المسألة، فيتساءل عن أثر الأعمال والخبرات السابقة في مستقبل سلوك الفرد، ويعرض لفكرة الشعور واللاشعور وأثرها في السلوك من وجهة نظر علم النفس وعلم وظائف الأعضاء، كما يناقش فكرة الوعي بالذات ويتساءل عما إذا كانت قاصرة على الانسان أو أن حتى أبسط الكائنات غير الحية تحتوي على شيء له علاقة بهذه الظاهرة.

وجدير بنا أن نذكر في نهاية المطاف أن على القارىء أن يحذر من محاولة سرعة الاستنتاج أو الحكم على ما ذكره وادينجتون من آراء وأفكار عن طريق عرض مقتضب كهذا، إذ أن الحكم الصحيح يستلزم قراءة هذا الكتاب بامعان وفهم دقيقين لكل ما أورده الكاتب من وجهات نظر مختلفة. ولبطمئن القارىء إلى أن قراءة هذا الكتاب ستعود عليه بالنفع والاستفادة مهما كان نوع ثقافته.

من اولياء العصر

A Moslem Saint of the Twentieth Century

Martin Lings. *George Allen & Unwin.* 28s.

لم يسلم التصوف – عقيدة وطريقة – من مناهضة المناهضين له من محدودي الأفق من الفقهاء والمفيدين بحرفية النصوص من العلماء، إلى أن قيض الله للاسلام الامام أبا حامد الغزالي، وكان أفقه أهل زمانه بعلوم الشريعة وأعرفهم بأصول الدين وبمذاهب الفلاسفة. إلا أن شيئا من ذلك لم يشف علته، ولم يرو ظمؤه لاكتناه سر الوجود حتى تصوف بالعلم والعمل وأثبت بسيرته وبما كتب ألا تعارض بين منهاج الشريعة وأصول الطريقة وأن إحداهما مفضية إلى الأخرى محتوية عليها احتواء ظاهر الشيء

لباطنه. ومنذئذ ازدهر التصوف في العالم الاسلامي وأصبحت عقيدته جزءا لا يتجزأ من العقيدة الدينية للكثرة الغالبة. ثم جاء العصر الحديث وأمسى المتصوفون والتصوف عرضة لحملات بعضها مرجعه الغربة في فهم نصوص الاسلام، وبعضها من أعراض الفتور الديني الذي حل بالمسلمين منذ افتتانهم بالغرب وأخذهم عنه آراء مادية سطحية في غالب الأحيان.

من هنا صار الفكر السائد في العالم الاسلامي عامة وفي البلاد العربية بنوع الخصوص يقتصر على مشاكل الناس الاجتماعية والاقتصادية وبتجارب مع حاجاتهم الغريزية؛ وبوجه الاجمال تنفي فادة الفكر بالرفاهية المادية للشعوب الاسلامية. ولا بأس أن يسعى المجتمع الاسلامي لاستكمال ما يعانيه من نقص مادي وأن يعبئه في ذلك كتابه وشعراؤه. ولا غضاضة في ذلك إذا ظهر معه في ضمير الجماعة وعي بأن للإنسان مشاعر قد تسمو على المادة وتتطلب هي الأخرى التعبير والاشباع. ولكننا نجد فنونا إن لم يكن كسادا في إنتاج الآداب التي تحلق بالانسان إلى آفاق روحية عالية، وتسمو به عن شهوات النفس العابرة، وتدعوه لمغالبتها حتى لا يكون لها عليه سلطان. ومن قبيل ذلك ما يلاحظ من تفاوت بين روح العصر الراهن وبين النزعات الصوفية، وهو في الحقيقة تباين بين هدفين أحدهما دنيوي بشري صرف والآخر روحي أخروي، أحدهما يسعى للكمال المادي وهو في مقدور الكثرة والآخر يهدف الكمال الروحي ولم يطفه على مر الزمان إلا القلة. والجديد في الأمر أن الكثير من قادة الفكر المحدثين من العرب والمسلمين لا ينكرون التصوف غيرة على حرفية الدين أو التزاما لنصوصه - كما فعل بعض العلماء قديما - ولكن تأثرا بما نقلوا عن الغرب من أفكار مادية مسرفة في السطحية.

وفي حياته، تصدى الشيخ أحمد العلوي، المترجم له في الكتاب الذي نحن بصدده الآن، بعض من هؤلاء المناهضين للتصوف ممن لم يتعدوا ظاهر النصوص إلى باطنها. وقد أورد الدكتور مارتن لنجز مؤلف هذا الكتاب طرفا من كلام هؤلاء المعارضين وطرفا من ردود الشيخ العلوي عليها تتبين منه قدرته الفائقة على التفكير الدقيق وغوصه إلى الأعماق في فهم آي القرآن وتأدبه في تفنيد آراء معارضيه وتلطفه في عرض آرائه عليهم عملا بقوله تعالى «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة».

ولقد درج العرب منذ بدأت نهضتهم الحديثة على التفاخر بأسلافهم والتباهي بأمجادهم والاعتداد بما أحرزه هؤلاء من سبق في ميادين الغزو ومن إجادة في مجالات العلوم والفنون. وفي الحق أن الاسلام أنجب حضارة فريدة ظلت زاهية قرونا عدة إلى أن بلغت ذروتها في القرن الثالث عشر الميلادي ثم أخذت في الاضمحلال من بعد ذلك. وقد تعدى أثر هذه الحضارة حدود الامبراطورية الاسلامية، وسطع ضياؤها على أقطار وشعوب أخرى، وأسهمت الحضارة الاسلامية في تنشيط الحياة الفكرية في الغرب وفي قيام النهضة الأوروبية الحديثة على ما أثبته الباحثون. وما تزال الأبحاث التي يقوم بها طائفة من العلماء المحدثين منذ القرنين الأخيرين تكشف عما خفي من ضروب تأثير هذه الحضارة على غيرها من الحضارات وعن مميزات هذا التأثير ووسائله وأزمنته وأمكنته.

على أن ثمة حقيقة يجب ألا تغيب عن الأذهان في صدد مآثر المسلمين على غيرهم من الشعوب، وهي أنه فيما عدا وجها واحدا من أوجه حياتهم العقلية فإن دور الحضارة الاسلامية في التأثير على غيرها من الحضارات قد انقضى منذ أجيال كثيرة، بمعنى أنه لم يعد يوجد فرع من فروع العلم الطبيعي أو لون من ألوان التفكير الفلسفي أو أسلوب من الأساليب الأدبية سبق إليه المسلمون في الماضي إلا وقد أدركهم الغرب إليه وفاقهم فيه، وأن الآثار التي أنتجها المسلمون في هذه المجالات أكثرها كان موقوتا بزمانه، محدود التأثير في حياة المسلمين وغير المسلمين بحدود أوقاته. وقد تدرس هذه الموضوعات ويهتم بها في الشرق والغرب لقيمتها التاريخية البحتة، ولكنها استنفدت فائدتها الايجابية بتغير الأزمنة وترجمان كفة حضارات أخرى أصبحت بدورها مصدر الاشعاع يعتمد عليه المسلمون المحدثون في توجيه أفكارهم وتنظيم معاشهم.

ويستثنى من هذا جملة من الآثار الاسلامية دون

The Portuguese off the South Arabian Coast

HADRAMI CHRONICLES WITH YEMENI AND EUROPEAN ACCOUNTS OF DUTCH PIRATES OFF MOCHA IN THE 17TH CENTURY

R. B. SERJEANT

School of Oriental and African Studies in the University of London

Portuguese naval exploits in the sixteenth century as seen through Arab eyes, are here presented in translations of material collected from new Arabic manuscripts in Hadramawt, annotated, correlated, and checked against existing historical material, and the author's fieldwork.

Demy 8vo, 204 pp., maps and plates, 50s net

A Bibliography of the Sudan 1938–1958

ABDEL RAHMAN EL NASRI

Librarian in the University of Khartoum

This Bibliography covers the period 1938–58 and follows the *Bibliography of the Anglo-Egyptian Sudan* by R. L. Hill which was published in 1939.

Royal 8vo, 184 pp. (University of Khartoum) 35s net

Arabic Thought in the Liberal Age 1798–1939

ALBERT HOURANI

Lecturer in the Modern History of the Near East in the University of Oxford

This book is not a general history of modern Arabic thought, but a study of that stream of political and social thought which began in the early nineteenth century, when educated men in the Arabic-speaking countries became aware of the ideas and institutions of modern Europe.

Demy 8vo, 400 pp. (Published under the auspices of the Royal Institute of International Affairs) 42s net

These are U.K. published prices

OXFORD UNIVERSITY PRESS

AMEN HOUSE . WARWICK SQUARE . LONDON EC4

فيها أصحابها أحاسيسهم الروحية ونجاربهم الدينية. وهذه الكتابات لم تستنفد طاقتها في التأثير حتى على غير المسلمين. ولا غرو في ذلك فان نفرا من هؤلاء المسلمين – والشيخ أحمد العلوي أحدهم – بلغوا من عمق التفكير درجات تجاوزوا بها أحيانا الحدود الفاصلة بين الأديان، بحيث إذا قرأ ما كتبوه المسيحي المتعمق في ديانته أو اليهودي أو البوذي أو الهندوكي، لم يجد فيها بقرأ حرجا على دينه وقد ثبت إمكان التفاهم على هذا المستوى العميق في التفكير بين الأديان البادية التعارض وانتقال الأفكار من ديانة إلى أخرى ذرفت بينها خلافات سطحية أو جوهرية. وقد أثبت أحد الباحثين في العصر الحديث بما لا يدع مجالا للشك الأثر الذي انتقل من مؤلفات محيي الدين بن عربي وتغلغل في «جحيم» دانتي في زمن كانت فيه الحروب مستعرة بين المسلمين والمسيحيين باسم الدين.

ومهما كان الأمر فالاسلام حتى يومنا هذا ما تزال حدوده الروحية تتوسع في أفريقيا، ويدخل فيه أفواج وأفراد من أهل الغرب. وهؤلاء الأخيرون لا يجذبهم إلى الاسلام أصوله الفقهية وحدوده الشرعية – مع أنهم يقفون عليها ويلتزمونها بدقة – بمثل ما يجذبهم إمكانات الوصول إلى الله عن طريق التجربة المباشرة، تلك الامكانات التي وجدت في الاسلام بوفرة، وتيسرت لعدد لا يحصى من المسلمين ممن انخرطوا في سلك الطرق الصوفية.

والاسلام من أغنى الأديان، إن لم يكن أغناها قاطبة، في الأدب الصوفي. وقد نبغ عدد من أكابر المتصوفة في التعبير عن أنفسهم شعرا ونثرا وكان لهم أكبر الأثر في حياة المسلمين عبر العصور، وهو أثر عم الطبقات جميعا وتغلغل فيها حتى أنك كنت تجد المسلم، ولا حظ له في العلم بشيء آخر، يردد أشعارا لهذا الصوفي أو لذاك.

وقد عني الباحثون في الغرب منذ نهضة الاستشراق الحديث بنقل آثار المتصوفة إلى لغاتهم الأوروبية، وما يزال هذا النوع من الدراسات الاسلامية يحظى بقسط من عنايتهم يتناسب والأهمية التي رأوها للتصوف في إيجاد تفاهم على مستوى عميق بين أتباع مختلف الأديان. وكتاب «ولي من أولياء المسلمين في القرن العشرين» إنما هو بمثابة أحدث حلقة في سلسلة اهتمام الغرب بهذه الناحية من الاسلام. والخدمة التي يقدمها هذا الكتاب لقراء العربية لا تنقص عن خدمته القراء في الغرب؛ إذ على الرغم من قرب العهد بالشيخ العلوي الذي توفي في عام ١٩٣٣ عن أربع وستين سنة، وعلى الرغم من نجاحه في تأسيس طريقة صوفية ما يزال أتباعها في شمال أفريقيا يعدون بالألوف، إلا أن آثار الشيخ العلوي الأدبية ظلت محصورة بدائرة أتباعه ومريديه، وذلك لأن النصف الأول من القرن العشرين صادف نشاط القومية العربية وانشغال المسلمين بالأحداث السياسية الأمر الذي ألهاهم عما سواها من الأحداث الدينية. فلا غرو إذن أن تظل آثار الشيخ العلوي في الشعر والنثر – وهي تبلغ في تعمقها أسرار الدين الأغوار التي بلغها ابن الفارض وابن عربي – محصورة في نطاق ضيق إلى أن أخرجها منه الدكتور لنجز ولفت نظر العالم إليها بهذه الدراسة المستفيضة.

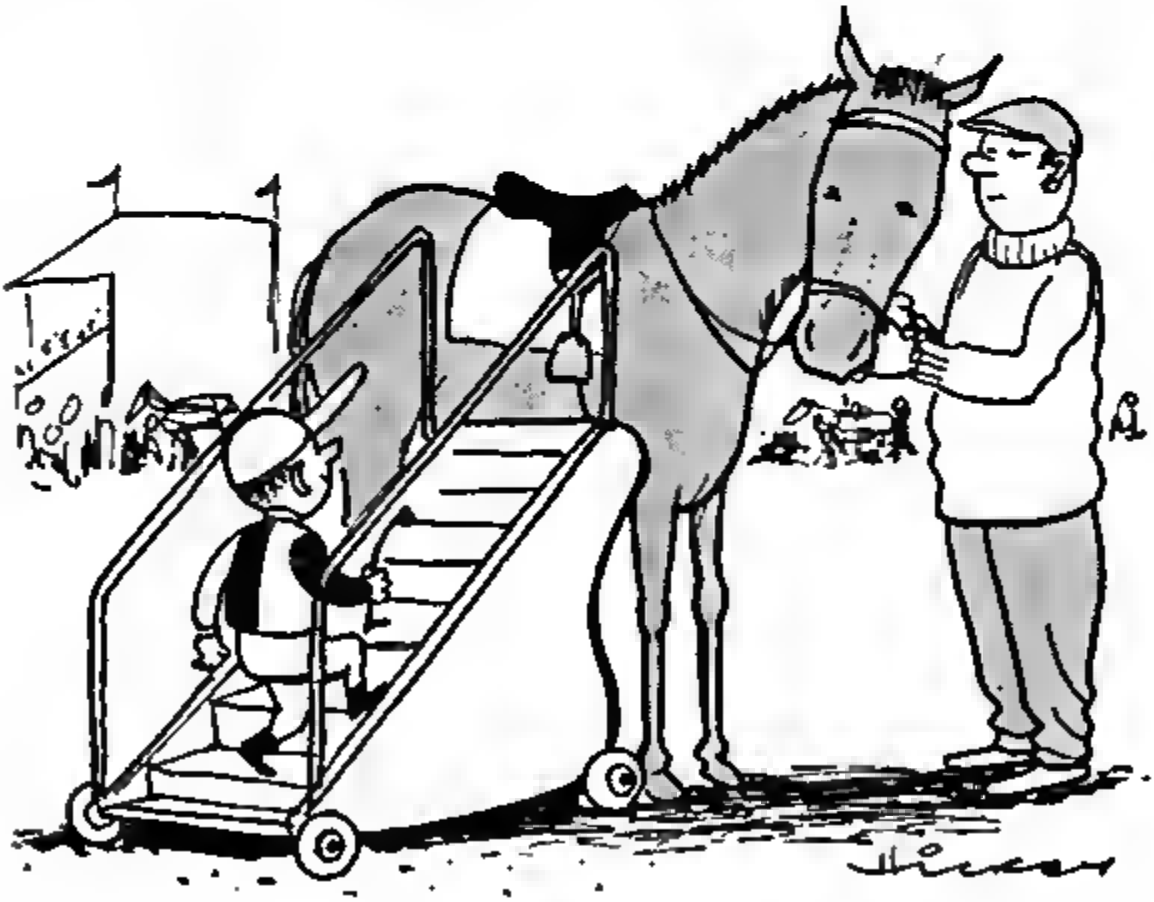
والمسلمون المحدثون يدينون لجهود طائفة من علماء الغرب في تفهم الآثار الاسلامية وفي إبرازها للعالم بأسلوب أوحت به ضرورات البحث العلمي الحديث – تلك هي طائفة المستشرقين وهم فصل لا يجحد في إحياء التراث العربي خاصة والاسلامي عامة. فكم من مخطوطة عربية وفارسية وتركية استنقذوها من الضياع، وكم من أثر إسلامي تعهدوه بالمراجعة والنقد والنشر وحملوه ملكا للعالم مرة أخرى بعد أن ظل قرونا في طي الاهمال وفي خطر النسيان.

على أن مؤلف الكتاب الذي نحن بصدده الآن ليس مستشرقا بالمعنى المألوف للفظة مستشرق، إذ يربطه بالاسلام روابط أوثق وأعمق مما يربط المستشرق العادي به. فقد دان بهذا الدين منذ نيف وعشرين عاما وأصبح اسمه فيه الحاج أبو بكر سراج الدين. ثم أراد الله له بعد ذلك أن يفد على مصر فيعيش بين ظهراني أهلها ردحا من الزمان يقرأ الأدب الاسلامي القديم ويبدي من الغيرة على تقاليد الاسلام والتمسك بآدابه ما أخجل به

المسلمين المفرطين في دينهم. وقد أتيحت للحاج أبو بكر أثناء مقامه بمصر وفي أثناء الرحلات التي قام بها في العالم الاسلامي بعد ذلك فرص في معاشرة أهلها والاختلاط بجماهيرهم الدينية فلما نوافي غيره من أهل الغرب الذين يتناولون الموضوعات الاسلامية بالبحث الأكاديمي البحت. وسوف يجد القارىء في ثنايا هذا الكتاب وفي هوامشه ما يشهد بقدرة الحاج أبي بكر على الملاحظة الدقيقة واستشفاف الأفكار الباطنية.

وإذن فمعلومات الحاج أبي بكر سراج الدين عن حياة الشيخ أحمد العلوي وفهمه للتصوف والجمع التي يسوقها إثباتا لبعض وجهات النظر ليست مستقاة فحسب من متون الكتب والمجلات وغيرها من المصادر المكتبية، وإنما يضمنها أيضا ثمرة تجاربه وحياته الطويلة في الشرق واتصالاته بأتباع الشيخ العلوي ومريديه وزواره وكل من جمعت بينه وبينهم صلة.

وبتنوع المصادر تتنوع الأضواء التي يلقيها المؤلف على موضوع دراسته. في الفصل الأول مثلا نجد وصفا للشيخ العلوي بقلم طبيب فرنسي نشأت بينه وبين الشيخ العلوي علاقة ظلت تتدرج في التوثق والتعمق في خلال الأعوام الثلاثة عشر الأخيرة من حياة الشيخ العلوي. وقد روى الطبيب الفرنسي قصة ذلك بأسلوب قلما يوجد مثيل له في وضوح الفكر والقصد في العبارة ودقة التمييز والتزام الموضوعية التامة فيما يبدي من ملاحظات وفيما يصدر من أحكام، فجاءت روايته قطعة خالدة في أدب الوصف أورد المؤلف لها ترجمة كاملة دقيقة رائعة. وأهمية هذا الوصف تنحصر في كونه شهادة من شاهد لم يكن من وطن الشيخ ولا من دينه ولا من مذهبه، بل



إن الطبيب الفرنسي كان على حد قوله متحررا من الاعتقاد بأية عقيدة دينية، لا يتحيز لدين على دين ولا سلطان لأحدها عليه. ولم يسع هذا الطبيب إلا أن يلاحظ ما اتصف به الشيخ من وفاء فوق الوصف وأدب جم ودقة في التفكير ونظر نافذ إلى الأعماق وتجرد من أسباب الحياة الدنيا تجردا شمل زهد الشيخ في الطعام وحتى في التطبب، حتى أضحى وكأنه روح تدب في غير جسد. لاحظ عليه ذلك الاشعاع الروحي على من حوله وقدرته الخارقة على إلهام أتباعه ومريديه فضيلة الاخلاص. وهناك ما يسوقه الطبيب الفرنسي مثلا على ذلك عندما تضافر أتباع الشيخ العلوي على بناء الزاوية الرئيسية للطريقة بمستغانم مسقط رأس الشيخ والمركز الذي انتشرت منه الطريقة إلى مدن وقرى ومدن كثيرة بأفريقيا وآسيا وأوروبا. كان أتباع الشيخ العلوي يتطوعون «فيعملون على هذا المنوال شهرين وأحيانا ثلاثة ثم ينصرفون وهم فرحون بما أسهموا في العمل ونفوسهم راضية. ثم يحل محلهم غيرهم ويمضي هؤلاء أيضا وقد أخذ مكانهم على الفور فوج آخر متجدد النشاط للعمل. وهكذا كانت تتابع الأفواج ولم يحدث ثمة عجز في الأيدي العاملة ودام الأمر على ذلك حتى تم البناء في رأس عامين. هذه البساطة وتلك البلاغة في الافصاح عن الاخلاص جعلتني أحس احساسا عميقا بسعادة داخلية، إذ بان لي أن الدنيا لم تخل من أناس قادرين على البذل من أجل مثل أعلى دون انتظار أجر. وهنا في أواسط القرن العشرين وجدت عين الحماس الذي شيدت به كبريات الكنائس في القرون الوسطى. ولا شك أن الزاوية العلوية قد جرى تشييدها فعلا على نفس المرار. ولقد أسعدني أنني كنت شاهد عين مشدوها بما رأيت».

أما الفصل الثاني فيبدأ بهذه العبارة: «ولو أن لفظة التصوف لم يبدأ إطلاقها إلا بعد مرور جيلين أو ثلاثة على بدء الاسلام، إلا أن حقيقته ممتدة الجذور إلى جيله الأول. ويمكن القول بأن أصلا من أصوله راجع إلى ما قبل الاسلام – إلى اعتياد محمد الخلوة الروحية، وقد أخذ هذا الاعتياد عن الرهبان المتبتلين حينذاك في أنحاء الجزيرة العربية والمتعبدين بالحنفاء. وبفضله كان محمد فضل بعثته يمثل البقية الباقية من تصوف سلفيه ابراهيم واسماعيل. وإذ كان محمد في إحدى خلواته الروحية تلك بغار حراء في ظاهر مكة وقد بلغت سنه الأربعين تلقى أول تنزيل القرآن».

وواضح أن ما يلي هذا معارضة لنظرية جل وإنها جمهرة من المستشرقين ومن حذا حذوهم من المسلمين المحدثين. فقد حملوا بالتصوف في الاسلام دواع ودوافع من خارجه. والمؤلف يعارض أيضا الرأي القائل بحدوث «تطور» في عقيدة التصوف أو حتى في وسائله، وإنما انصب التطور على العرض دون الجوهر، وتناول المتصوفون المتأخرون بالتحليل والتنظيم والصياغة ما عرفه المتقدمون جملة بالفطرة والاقتداء. ويقرر المؤلف في فصل آخر أن عقيدة وحدة الوجود – وإن تأخر استعمال هذه التسمية – لم تختلف فحواها فيما بعد القرن الثالث عشر الميلادي عما كان عليه قبله، وكل ما حدث هو من قبيل وضع اسم لمسمى كان قائما من قبل بجوهره ومادته. وإذا صح الاحتجاج بأن بعض الأحاديث التي تذكر لاثبات قدم التصوف ضعيفة السند، فلا يقوم هذا الاحتجاج على الآيات القرآنية التي اعتد بها المؤلف كما استند عليها متصوفة الاسلام من قبله.

وفي الفصلين الثالث والرابع نجد قصة ارتقاء الشيخ العلوي من أصل مغمور إلى قمة الزعامة الروحية في القرن العشرين. وقد اعتمد المؤلف في بيان هذا على منتخبات من رسائل لأتباع الشيخ ضمها بعضها إلى بعض وتناولها بالشرح والتعليق. ومن أهم ما اعتمد عليه في هذا الباب مذكرات موجزة أملاها الشيخ العلوي وفيها لمحات سريعة ولكن ذات مغزى في نشأة الشيخ في أسرة فقيرة واشتغاله إسكافيا لبعول والديه ومبله منذ حداثته الدين وسعيه لتحصيل بعض علومه في أوقات فراغه ثم انتقاله أول الأمر إلى الطريقة الرفاعية وممارسته حتى لما يعاب عليها من الميل لعمل الخوارق. ثم ساق الله له الشيخ محمد البوزيدي فتوسم فيه الخير وأعطاه العهد وهو بعد في سيمة الصبا وأخذ يدربه على تطهير النفس وعلى ذكر

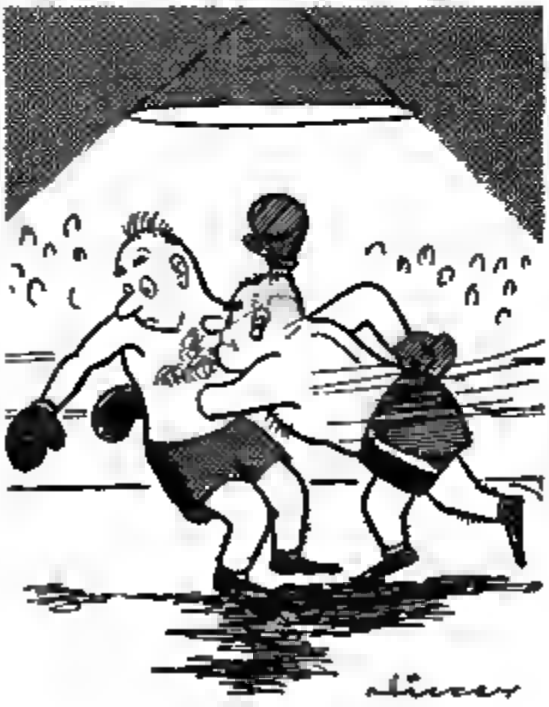
الله وصرفه بلطف عما اعتاد عليه من أمور الرفاعية وصرفه حتى عن المضي في تلقي دروس في علم التوحيد. ولما كان الفتى أحمد قد صار مولعا بهذه الدروس أشد الولع فقد هم بعصيان مرشده ولم يدرك كلمته في المنع إلا بعد أن سلك الطريق ورأى البرهان على وحدانية الله بعين بصيرته لا بقوة حجته. ولا يسعني هنا إلا الظن بأن الشيخ البوزيدي حين أمره بتأجيل دراسة التوحيد وأصوله الفقهية كان يتذكر سيرة الامام الغزالي الذي أدرك باليصيرة بعد اتباعه طريق القوم ما تعذر عليه إدراكه من قبل بالحس والمنطق.

ونجد الشيخ العلوي أيضا غيورا في وطنيته بقاوم محاولات إدماج الجزائر في فرنسا، ويخشى على بني دينه من خطر تقليد الغرب في أفكاره واصطناع عاداته، ويحذرهم بنوع خاص من اتخاذ الأزياء الغربية؛ ونجده أيضا غيورا على التراث الفكري الاسلامي ينبه على ضرورة العناية بالأدب العربي القديم.

ولكن الناظر لحياة الشيخ العلوي جملة لا بد له إلا أن يلحظ بساطتها وخلوها من التعقيد والتخطيط. فلقد نصب خلفا الشيخ البوزيدي بعد وفاته وهو يسعى للرحيل عن مستقام، وتولى هذا المقام الروحي غير ساع إليه ولا طالبه. وهكذا نجد في كل حركاته وسكناته اصبع العناية الالهية مرفوعا بالتوجيه والاشارة.

هذه الفصول الأربعة التي تؤلف نصف الكتاب ليست إلا مقدمة لنصفه الآخر الذي يحتوي على عرض شامل لعقائد التصوف كما فهمه ومارسه وأرشد إليه الشيخ العلوي، وكما فهمه ومارسه أسلافه من كبار الصوفية. وقد أفرغ الحاج أبو بكر سراج الدين جهدا كبيرا في هذه الفصول، وألف بين أجزائها وشملها بتعليقات تدل على فهم عميق ودراسة واسعة، وبيّن ما يقابل عقائد التصوف الاسلامي في الديانات الأخرى. وقد سبق أن ألمعت إلى أول هذه الفصول وهو عن «وحدة الوجود» حيث يسعى المؤلف إلى إزالة بعض التهم التي ألصقت بهذه العقيدة مثل تهمة الحلول وغيرها. وهنالك فصل آخر عن ومزية الحروف الهجائية وجدته مفيدا جدا في تفسير العلاقة بين الخالق والمخلوقات في نظر الصوفية. وليس في نيتي تلخيص بقية الفصول إذ التلخيص مخل بها، وإنما يلاحظ انتقالها من العميق إلى الأعمق حتى لقد يتعذر متابعتها على القارىء الخلو من المعرفة بالتصوف. والتفكير الصوفي لم يكن غريبا على المسلمين حتى أواخر القرن الماضي وما يزال مألوفا لبعضهم، إلا أن كثيرا من المسلمين المعاصرين قد تغيرت عاداتهم في التفكير فأصبحوا أقرب إلى النظر الظاهر من النظر الباطن وأطبقت عليهم الغفلة الروحية التي شملت غيرهم من البشرية. وهذا الكتاب يحذر من هذه الغفلة، وقراءته بمثابة رحلة من عالم الباطل إلى عالم الحق. وهذا الأثر أشد ما يكون في المنتخبات الشعرية التي يختم بها الكتاب. أتمنى أن يترجم هذا الكتاب إلى العربية بسرعة حتى يصل إلى أيدي أكبر عدد من المسلمين الذين لا يقرأون الانجليزية.

محمد اسماعيل الموافي



Factors in Economic Development

A. K. Cairncross. *George Allen & Unwin* 35s.

كيرنكروس، مؤلف هذا الكتاب، يجمع حصيلة من المعرفة قلما تتواجد لدى اقتصادي عادي. فعلاوة على خبرة أكاديمية في البحث والتدريس بالجامعات، فقد عمل في عدة مؤسسات حكومية ودولية واشترك في العديد من المؤتمرات وحلقات البحث في عدة دول. وقد وضع المؤلف كتابه هذا في مرحلة من حياته يصفها بأنها نقطة «الموت الأكاديمي»، إذ عاصر فترة تجميع الكتاب الوقت الذي كان فيه على وشك ترك عمله في جامعة جلاسجو كأستاذ الاقتصاد التطبيقي ورئيس قسم الأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، لتسلم منصبه الحالي كمستشار اقتصادي للحكومة. والكتاب مجموعة مقالات وأبحاث ودراسات قام بها المؤلف في مرحلة طويلة من حياته. ورغم أنه يصر في تمهيد كتابه على أنه لا يقدم نظرية في التنمية الاقتصادية، إلا أن كتابه يحوي بلا شك مجموعة مبادىء هامة تعبر عن اصالة تجريبية ونظرية في فهم التنمية الاقتصادية.

وقد قسم المؤلف كتابه إلى أربعة أقسام ضمن كل قسم منها مجموعة من دراساته السابقة التي ترتبط بموضوع القسم. ففي القسم الأول يتحدث في فصلين عن ظاهرة الفقر الذي يعاني منه ثلاثة أرباع سكان العالم، وعن دور الاقتصاد المعاصر إزاء هذه الظاهرة. أما القسم الثاني من الكتاب، فهو يضم تسعة فصول تحوي دراسات تطبيقية ونظرية في أهم الموضوعات التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالتنمية الاقتصادية، كالاستثمار وتجميع رؤوس الأموال ومراحل النمو الاقتصادي والتقدم الفني والمصرفي. وفي القسم الثالث يتناول المؤلف التجارة وعلاقتها بالتنمية الاقتصادية في أربعة فصول تحوي دراسات في أهم نظريات التجارة الدولية والانتقادات التي يمكن أن توجه إليها، كما تتضمن كمية طيبة من الاحصاءات والأرقام عن التجارة الدولية، ومعالجة خاصة لامكانيات الدول المتخلفة في ميدان التبادل الدولي، وسياسات أوروبا في التعاون الاقتصادي. أما القسم الرابع والأخير من الكتاب، الذي يسميه المؤلف «الادارة والتخطيط»، فقد تضمن خمسة فصول يحوي كل منها موضوعا تطبيقيا من المواضيع التي لا غنى عنها في فهم التنمية الاقتصادية، كالوظائف المطلوبة من المستشار الاقتصادي، ونظم التعليم الفني بواسطة المؤسسات الدولية التعليمية، ولمحات عن التخطيط السوفييتي، ودراسة تفصيلية عن البرمجة ودورها في تحقيق التناسق.

وتتضح في معظم أجزاء الكتاب وجهة نظر المؤلف في الجدل والمناقشة، فهو لا يبدي رضاءه تجاه النظريات العامة للطلعة، وهذا يعود بلا شك إلى أن تجربته الأكاديمية امتزجت بممارسة نشاط تطبيقي في مجالات مختلفة كمجلس التجارة البريطاني والمنظمة الأوروبية للتعاون الاقتصادي، ومعهد التنمية الاقتصادية بواشنطن التابع للبنك الدولي للانشاء والتعمير. وهو لذلك لا يخفي عدم ارتياحه إزاء اتجاهات البحث الاقتصادي التي تنحو نحو المطلق والعام. فهو ينتقد في الفصل الثامن من كتابه نظرية روستو في مراحل النمو الاقتصادي ويسمي هذه النظرية «البيان الغير الشيوعي» ويعدها بداية المتاعب للأبحاث الاقتصادية، لأن غرض روستو من وضعه هذه النظرية، وهو تقويض أركان نظرية ماركس، قد أدى إلى وقوع روستو في نفس الخطأ الماركسي وهو الاعتماد على التعميمات المطلقة في شرح الماضي وتقسيم التاريخ إلى مراحل جامدة يعتمد في تفسيرها على العامل الاقتصادي وحده بغض النظر عن العوامل الأخرى التي قد لا تقل أهمية. وهو يشكك في جدية مثل هذا المنطق على أساس أن المصادر والمعلومات التي تعتمد عليها مثل هذه الاتجاهات لا يمكن قبول معظمها لأنه من

المعروف أن الاحصاءات والمراجع الاقتصادية لم تظهر كوسيلة للبحث العلمي الا منذ حوالي القرنين، كما أنه يشكك تبعا لذلك في جدية تفسير الحياة الاجتماعية تفسيرا بيولوجيا بتنسيبها الى مراحل أكيدة واضحة. ويظهر كذلك عدم موافقة المؤلف على الامعان في التجريد والتعميم عند معالجة المشاكل الاقتصادية في الفصل الثامن عشر من كتابه الذي سماه «زيارة إلى موسكو»، وهو عبارة عن تأملاته الشخصية نتيجة لزيارة قام بها إلى موسكو لحضور مؤتمر اقتصادي فيها. ورغم أنه لا يهدف في هذا الفصل إلى تكوين حكم على الاقتصاد السوفييتي إلا أنه يحاول إعطاء فكرة عن اتجاه مثل هذا الحكم. وهو يلاحظ أساسا خطورة الانعزال الفكري للاقتصاد السوفييتي على ذلك الاقتصاد. فهو من ناحية يؤدي إلى الاعتماد على شعارات جامدة وإلى خضوع الفكر الاقتصادي تماما لأجهزة الحكم الشيوعي مما يجعل الاقتصاديين مجرد دمى لا تفكر فيما يقع فعلا وإنما فيما يجب أن يكون ارضاء للشعارات الماركسية، وفي سبيل ذلك يقدمون بيانات واحصاءات عن الاقتصاد السوفييتي غير دقيقة بالمرة وتتسم بالتعميم مما لا يفيد في فهم طبيعة النمو الاقتصادي في المجتمع السوفييتي.

وأخيرا أظهر المؤلف انتقاده للأسلوب النظري العام في الفصل الأخير من كتابه الذي انتقد فيه البحث الاقتصادي المعاصر الذي سماه «الانفصام الاقتصادي»، مشيرا بذلك إلى أن الأبحاث الاقتصادية تعالج أساسا موضوعات عملية تفصيلية إلا أنها تعالجها بأسلوب نظري عام. فهو مثلا يسخر من نظرية الاستهلاك التي لا تضع في اعتبارها المؤثرات الاجتماعية التي تؤثر على سلوك المستهلك، بقدر ما يسخر من باقي النظريات الرئيسية في الاقتصاد. وهو في كل هذا يبين وجهة نظره من أن الاقتصاد يجب أن يكون مبنيا على فهم واستيعاب ما يحدث فعلا والابتعاد عن الجدل النظري إلا لتكوين أدب اقتصادي.

وفي الفصل السادس عشر من كتابه الذي يصف فيه عمله كمستشار اقتصادي تتبلور تماما اتجاهاته تلك. ويعد هذا الفصل من أكثر أجزاء الكتاب رشاقة في الأسلوب وبساطة في العرض وعمقا في وجهة النظر التطبيقية. وهو يرى أن الخبير الاقتصادي لا يجب أن يكتفي بالخبرة الأكاديمية

فحسب بل يحتاج إلى خبرة عملية وصفات شخصية أهمها الذكاء. ونلاحظ في هذا الفصل تعرضه لوصف المؤسسة الحكومية والمقارنة بينها بطريق غير مباشر وبين المؤسسات الدولية شبه الحكومية. وهو يقدم لنا بلا شك في هذا الفصل وصفا ممتعا للعمل الاداري في كلا الحالين. وخلال ذلك الوصف يحلل وظيفة المستشار الاقتصادي وينصحه بأن لا يضيع وقته في وضع مذكرات وأبحاث لا داعي لها بل عليه التركيز على فهم البيئة التي يعمل بها واحتياجاتها وامكانياتها، وأن يقدم النصيحة الاقتصادية لا حين تطلب منه فحسب بل يحاول أن يبادر بتقديمها قبل ما تستدعي الأمور ذلك.

ويظهر اهتمام المؤلف بالتنمية الاقتصادية في الدول المتخلفة في معظم فصول الكتاب، ويأخذ هذا الاهتمام شكلا عمليا يتفق وأسلوبه في البحث. فهو يرى أن المشكلة الاقتصادية الرئيسية في عالم اليوم ما زالت هي نفس المشكلة التي دفعت آدم سميث منذ حوالي القرنين إلى وضع كتابه «ثروات الشعوب» وهي الفقر. إلا أن الفقر اليوم لا يثير اهتماما محليا كما كان الحال أيام آدم سميث، بل أصبح الفقر في عالم يعد ثلاثة أرباع سكانه فقراء مثار اهتمام دولي. ويرى المؤلف أن أسباب هذا الاهتمام الدولي لا تعود إلى دوافع خلقية فحسب بل إلى جهود منظمة الأمم المتحدة وسعي الدول الفقيرة التي حصلت على استقلالها السياسي إلى الأخذ بأسباب النمو لتحقيق الاستقلال الاقتصادي كذلك، كما أنها تعود إلى الحرب الباردة بين الكتلتين. وهو يحلل مشاكل المجتمعات المتخلفة ويقترح ثلاثة أساليب للمساعدة، أولها المساعدة المالية التي توجه إلى القطاعات الصناعية المتخلفة وانشاء المواصلات ونشر التعليم وتعطية عجز موازين المدفوعات، وثانيها هو المساعدة الفنية التي يعدها من أهم عوامل التنمية الاقتصادية، وأخيرا التجارة الحرة وهو في ذلك لا يوافق على السياسات التجارية الحمائية التي تعوق التجارة والتبادل، وينبه الدول الغربية إلى خطورة تقييد التجارة مع الدول المتخلفة مما يؤدي إلى اعتقاد هذه الدول أن الغرب يريد إفقارها إلى الأبد.

ويهتم كيرنكروس في كتابه اهتماما بالغا بأهمية الخبرة الفنية للتنمية الاقتصادية لأنه يعتقد أنه «إذا كانت التنمية مستحيلة بدون البناء الطبيعي للأمة فانها أكثر استحالة إذا لم تأخذ مكانها في عقول أبنائها». وهو يفرد فصلا كاملا لبحث ذلك، يعيب فيه على الاقتصاديين عدم اهتمامهم بذلك الموضوع متناسين أهميته القصوى للتنمية، ويعتقد أن مشكلة المجتمع المتخلف ليست في استيراد أحسن الخبرات عموما ولكن في اختيار أحسن الأساليب الفنية التي تتلاءم مع ظروف المجتمع. وهو يلقي العبء الأكبر في ذلك على حكومات الدول المتخلفة التي يدعوها إلى إرسال البعوث للخارج واستدعاء الخبراء من الدول المتقدمة ونشر الثقافة الفنية بواسطة الصحافة وكافة وسائل الاعلام لتنوير أذهان المواطنين إلى أهمية هذه الموضوعات.

ويبحث في كثير من فصول الكتاب أهم مشكلات التطبيق الاقتصادي للتنمية، ويلقي مسئولية مساعدة الدول المتخلفة على الدول المتقدمة عموما. فهو يرى أن توقف سباق التسلح قد يتيح الفرصة للمزيد من المساعدات الدول المتخلفة التي يقدرها في الوقت الحالي بحوالي ٥٠٠٠ مليون دولار منها حوالي ٢٠٠ مليون دولار من الكتلة الشيوعية والباقي معظمه من الولايات المتحدة. لذلك نراه في الفصل الثاني من الكتاب يضع جانبا ضخما من المسئولية عليها، ويدعوها إلى عدم تقييد مساعداتها بشروط، ويقترح جعل المساعدات تأخذ شكلا دوليا بانشاء صندوق دولي للتنمية، كما يدعو الدول المتقدمة إلى توجيه جزء من أبحاثها العلمية لبحث الموضوعات التي تهم المجتمعات المتخلفة.

وفي تحليله لصعوبات التنمية الاقتصادية يضع دراسة مقارنة بين المساعدات بواسطة المؤسسات الخاصة وبواسطة الحكومات في شكل هبات أو قروض، ويذكر الحالات التي يمكن فيها قيام كل منهما بدوره في التنمية. إلا أنه يركز دائما على أهمية الدور الذي يجب أن تلعبه حكومات الدول المتخلفة في التنمية الاقتصادية. فهو لا يؤمن بامكان نجاح التطور الاقتصادي بدون التطور

الاجتماعي، كما أنه يعتقد أن كثيرا من القطاعات اللازمة للتنمية لا يمكن لرأس المال الخاص تمويلها كالمواصلات والتعليم. ولا ينسى المؤلف أن يذكر الدول المتخلفة بضرورة رسم سياسة عند القروض مع الخارج على أسس صحيحة لا تؤدي إلى المبالغة في الاقتراض وأن تدعو دائما الخبرة الفنية لشتى الوسائل الممكنة.

ويفرد المؤلف أربعة فصول من كتابه لشرح وتحليل رأس المال والاستثمار ودورهما في التنمية مشيرا إلى خطورة الاعتماد عليهما بدون الخبرة الفنية اللازمة. ويناقش كذلك دور البنوك في التنمية الاقتصادية للدول المتخلفة مبينا عدم إمكان المصارف تمويل عمليات النمو لضآلة المدخرات وانكماش فرص الاستثمار. وهو لذلك يحبذ التوجيه الحكومي لتغيير البيئة الاجتماعية مبينا صعوبات الرقابة الحكومية، وأهمها في رأيه مشكلة نقص الاداريين والفنيين اللازمين لتطبيق السياسات الاقتصادية العامة.

ويبدو الدور الهام الذي يعطيه المؤلف للتجارة الدولية في القسم الثالث من كتابه الذي يناقش فيه آراء البروفسور نوركس وبكسل. وهو يشك في صحة بعض هذه المبادىء التي تقلل من أهمية التجارة على التنمية الاقتصادية، كما يشير إلى نظرية البروفسور هابرلر، ويعلق بأن كلا من النظريتين لم تبحث علاقة التبادل الخارجي بالتنمية الاقتصادية التي يعدها من أهم الموضوعات الواجب أن تهتم بها مثل هذه الدراسات.

ويبين المؤلف مدى التأثير السريع الذي تضمنه التجارة الدولية للتنمية الاقتصادية في الدول المتخلفة، إلا أنه يذكر صعوبات التبادل الدولي التي تواجه الدول المتخلفة، كاعتمادها على نطاق ضيق من الصادرات، واتساع الهوة بين مستوى الانتاج في الدول المتقدمة ومستواه في الدول المتخلفة مما يجعل الأخيرة في مركز تنافس ضعيف. وهو يدعم آراءه في كل هذه النواحي باحصاءات عن التجارة الدولية في الفرد الحالي. ولا ينسى المؤلف وهو يصدد الحديث عن التجارة والتبادل الدولي أن ينصح الدول المتقدمة إلى إفساح المجال أمام تجارة الدول المتخلفة؛ لذلك نراه عند مناقشة التعاون الاقتصادي الأوروبي يبني مناقشته على أساس هذه الروح. فعلاوة على بحث أهمية التعاون الاقتصادي الأوروبي وكيفية تنظيمه، فهو لا يفترض أبدا أنه تعاون قاصر على الدول الأوروبية بل يراه إحدى وسائل تنسيق التبادل الدولي وتنمية معدلاته.

ولا يمكن الادعاء أن هذا العرض المختصر قد وفى حقه، بل قد يكون في اختصار العرض ما يفقد موضوعات الكتاب قيمتها أو عمقها، وهذا ما نرجو أن نكون قد تجنبناه لأن كتاب كيرنكروس في التنمية الاقتصادية هو كتاب مفيد للمختصين والمثقف العادي على السواء.

أحمد رشيد

The March of the Twenty-Six

R. F. Delderfield. *Hodder and Stoughton* **25s.**

لن يكون هذا آخر ما يكتب عن ابن ثورة عام ١٧٨٩ التي أطاحت بالملكية في فرنسا وغيرت مجرى التاريخ في أوروبا وأثرت على التطور السياسي والاجتماعي والفكري في العالم أجمع. فشخصية نابليون بونابرت وحروبه العديدة وفتوحاته الواسعة سبق أمد الدهر موضوعا شيقا ذا مادة غزيرة يجذب إليه المؤرخين والقصصيين وخاصة المعجبين منهم بنابليون وأعماله مثل دلدرفيلد مؤلف هذا الكتاب.

ويخصص المؤلف كتابه هذا لقصة حياة قواد نابليون الذين شاركوه مجده وعززوا العرش الذي ربع عليه أولا في فرنسا وحدها ثم في حل أوروبا بعد ذلك طوال ما يقرب من العشرين عاما. ويقول الكاتب في المقدمة إنه حاول أن يسرد للقارىء قصة الأشخاص لا الحوادث، التي كتب مؤرخو هذه الفترة من تاريخ فرنسا الكثير عنها. ولكن المؤلف يعود فيقول إنه من المستحيل أن يسرد قصة هؤلاء القواد دون أن يحدثنا عن المواقع والغزوات التي اشتركوا فيها تحت قيادة أو إشراف نابليون، الذي طغت شخصيته في هذا الكتاب على شخصيات الآخرين دون أن يتعمد الكاتب إبرازها لنا حيث أنه يريد أن يحدثنا عن سيرة قواد نابليون، لا نابليون نفسه. ولكن الصفات القوية التي تميز بها نابليون تنفذ إلى الكتاب لتعلن عن صاحبها كأنه مشعل يضيء كل شيء حوله فيظهره للأعين، ولكنه يبقى هو مصدر النور دائما.

ومهما كان لنابليون من حول وقوة في البدء أن يحتاج إلى رجال يعتمد عليهم في قيادة جيوشه. ولذا فقد اختار ستة وعشرين رجلا من عامة الشعب وخاصته، وجعل منهم قوادا لجيوشه. وهنا يحدثنا المؤلف عن قصة حياة هؤلاء القواد المتنوعي الأصل المتباين النشأة والشخصية الذين جمعتهم سويا صفات الشجاعة والطموح والمقدرة والموهبة، تلك الصفات التي جعلها نابليون مقياسا له في اختياره لأعوانه بدلا من المعايير القديمة التي استخدمت الحسب والنسب في الترقية إلى المناصب العليا.

جاء هؤلاء القواد إذن من مختلف الطبقات: فمنهم من انحدر من الطبقة العليا مثل المركيز دي جروشي والكونت سروريه والأمير بونيانوفسكي البولندي، ومنهم من كان ينتمي إلى الطبقة الدنيا أمثال لان وبسيير. وبين هاتين الطبقتين نجد جوردان ابن طبيب، وبرنادوت ابن محام، ومورنيه ابن مزارع، وسوشيه ابن صاحب مصنع، ومورا ابن صاحب فندق. ومنهم من كان ضابطا بالجيش، أمثال دافو وبرنييه ومارمو وغيرهم. ويضاف إلى هذه الزمرة عبر المنجانسة ماكدونالد، وهو ابن رجل اسكتلندي هاجر إلى فرنسا، ومسينا الايطالي الأصل الذي اشتغل بتهريب البضائع قبل انخراطه في الجيش الفرنسي ليصبح ضابطا ماهرا وقائدا محنكا، كما دلت على ذلك مواهبه وأعماله في حروب سويسرا وايطاليا.

ويبدأ الكتاب بنبذة قصيرة عن الثورة الفرنسية ليقدم لنا المؤلف قواد المستقبل وماذا كانوا يعملون حينذاك في معترك الحياة. فنجد منهم من كان ضابطا أو جنديا عاديا في الجيش، ومن كان من المدنيين الذين دخلوا الجيش عقب اندلاع الثورة لاشباع روح المغامرة وحب الطموح. ويسير القصة شيئا فشيئا لنصف النصر الذي أحرزته جيوش الثورة الفرنسية على أعدائها في الداخل والخارج، ثم يجيء نابليون على مسرح الحرب وانتصاراته في إيطاليا وما تلاها من غزو مصر وعودته إلى فرنسا لا ليأفل نجمه كما توقع الكثيرون بعد فشل هذه الحملة،

بل ليطلع من جديد بنور أشد وأبهر في انقلاب يوميو الذي مهد الطريق لتتويج نابليون امبراطورا على فرنسا. وفي كل هذه الحوادث والانتصارات وما تلا حملات التتويج من حروب وفتوحات امتدت من اسبانيا والبرتغال إلى موسكو، ثم تقهقر واندحار انتهى بأفول نجم نابليون بعد هزيمته في موقعة ووترلو، في كل هذا يسرد لنا المؤلف بأسلوب شيق سلس لا تاريخ حروب نابليون فقط بل قصة هؤلاء القواد الستة والعشرين، محللا للقارىء حياتهم الخاصة والعامة، وشخصياتهم، وعلاقة بعضهم ببعض، وغيرة بعضهم من بعض، ومقدار ولائهم واخلاصهم أو عدمها لقائدهم الذي منحهم أعلى رتبة تصبو إليها نفوس العسكريين الفرنسيين.

وقد لا يشبع هذا الكتاب رغبة المؤرخين ولا نهم العسكريين. ولكن لا حرج في ذلك فانه لم يكتب لهذه الفئة من الناس أو لتلك. لقد كتب هذا الكتاب بأسلوب روائي ليتحدث عن أناس عرفوا حلو الحياة ومرها. وليجذب القارىء الذي يضيق صبره أو وقته عن الاطلاع على ما كتب من مؤلفات لا حصر لها عن الفترة الذاخرة بالحوادث، التي بدأت بالثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانتهت بالدعوة لانعقاد مؤتمر فيينا في سنة ١٨١٥. لقد كتب هذا الكتاب للقارىء الذي لا يحتمل جرعة من التاريخ خالصة، ولكنه يتقبلها ما دامت هذه الجرعة تلبس ثوب قصة تتحدث عن المغامرات والشجاعة، وعن الولاء والغدر. إنه كتاب يحادث ذلك العدد الكبير من الناس الذين يميلون إلى المواضيع الجديدة للترفيه عن أنفسهم وزيادة معلوماتهم في آن واحد. ولقد أمضى مؤلفه ثلاثين عاما يقرأ مصادر هذه الفترة في تاريخ أوروبا الحديث، فلا عجب إذن أن أتتج قلمه قصة ممتعة شيقة عن نابليون وقواده الستة والعشرين.

عزت أبو هندية

THORNDIKE JUNIOR ILLUSTRATED DICTIONARY

Revised and edited by P. B. BALLARD, M.A., D.LIT., and H. E. PALMER, D.LITT.

This famous dictionary for young people defines, in simple, easily grasped terms, nearly 25,000 of the most commonly used words in the English language. Definitions can be understood instantly, without cross-references, and nearly 1,500 illustrations aid the definitions.

1,056 pages. 21*s net*

'Eminently suitable for foreign students of English.'
British Book News

ULP **University of London Press Ltd**
WARWICK SQUARE LONDON EC4

في سبيل تعبير سليم

Current English Usage Frederick T. Wood

Macmillan 15*s*.

مؤلف هذا الكتاب، الدكتور فردريك وود، صاحب عدة كتب قيمة في قواعد اللغة الانجليزية وأساليبها. وكتابه الجديد الذي نقدمه اليوم ليس بقاموس ولا هو بكتاب قواعد، ولكنه يجمع بين هذا وذاك ويزيد. والكتاب، كما يدل عنوانه، يتناول الاستعمال اليومي للغة الانجليزية كما تكتب، ويتكون من دراسات تختلف في الطول، ومرتبة ترتيبا أبجديا، عن الكلمات والتركيبات التي كثيرا ما تستعمل استعمالا خاطئا. ولقد أهتم المؤلف اهتماما خاصا بمناقشة الأخطاء اللغوية التي شاعت إلى حد أصبحت تعتبر معه صحيحة، وخاصة في بعض الصحف والمجلات التي لا تتمتع بمستوى ثقافي عال. ومن هذه المصادر استقى المؤلف الأمثلة التي ضمنها كتابه.

والمؤلف لا يدخر جهدا في تحذير القارىء من استعمال هذا العدد المتزايد من العبارات التجارية والرسمية التي من شأنها أن تتغلغل في أية لغة حديثة تتأثر بلغة المراسلات التجارية والمكاتبات الحكومية. وكلنا يعرف جيدا هذا النوع من الخطابات المسهبة التي ترسلها مثلا مصلحة حكومية، لتفيدنا في فقرات عديدة طويلة أن طلبنا قد رفض. ولا شك أن كتاب الدكتور وود سوف يفيد كثيرا القارىء الذي يريد من اللغة أن تعبر عما يريد قوله تعبيرا صحيحا مباشرا.

والكتاب، إلى جانب ذلك، حافل بالمعلومات القيمة عن الاختلاف في هجاء الكلمات ونطقها، وعن أخطاء النطق الشائعة، وعن الكلمات التي تتشابه لفظا وهجاء وتختلف في معناها. وبالرغم من أن الكتاب لا يتجاوز ٣٠٠ صفحة، إلا أنه يعد مرجعا هاما، سواء لمن كانت الانجليزية لغتهم الأصلية أو لغيرهم، على غرار مرجع فاولر الضخم المعروف. وليس هناك من دليل أبلغ على أن الكتاب يبحث بحثا وافيا شاملا كل النقاط التي يتعرض لها، والتي تهم كل فرد منا، من أنه قد أفرد لاستعمال الفصلة ما لا يقل عن تسع صفحات.

محمد حسين

الفهرس

الكاتب	المقالة	الصفحة
سهيل بديع بشروني	وليم بتلر ييتس	6
لويس عوض	الصوفي يلبس جلد القديس أوغسطين	28
توفيق صايغ	رباعيات أربع: عرض وتحليل	31
عبد الله البشير	الهائم	51
مرجريت تراول	النحت الأفريقي	67
أحمد مرسي	قصيدتان	74
نظمي حنا ميخائيل	سر الحياة	77
محمد إسماعيل الموافي	من أولياء العصر	89
أحمد رشيد	التنمية الأقتصادية	96
عزت أبو هندية	على هامش التاريخ	100
محمد حسين	في سبيل تعبير سليم	102